FILM

BRANAMIRA ANTONOWA (BUŁGARIA)

Fot. G. Linke

• NR 18 (1221) • ROK XXVII • 30 KWIETNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● **W maju wchodzą na nasze ekrany dwa nowe filmy polskie: 2 maja — „Seksolatki“ Zygmunta Hübnera oraz 6 maja (w kinach studyjnych) — „Jak daleko stąd, jak blisko“ Tadeusza Konwickiego.**

● **Z okazji święta narodowego Węgier zorganizowano w Poznaniu Dekadę Kultury Węgierskiej. W ramach tej imprezy odbył się w poznańskim kinie „Warta“ Tydzień Filmu Węgierskiego.**

● **W dniach 8—10 kwietnia zorganizowano w powiecie rybnickim VI Dni Kultury Radzieckiej. Współorganizatorem tej tradycyjnej już imprezy jest Dom Kultury Radzieckiej w Warszawie. W tamtejszych kinach pokazywano najnowsze filmy produkcji radzieckiej.**

● **Centrala Filmów Oświatowych Filmos obchodzi piętnastą rocznicę istnienia.**

● **Polski Komitet Olimpijski ogłosił konkurs, w którym przyznane zostaną Wawrzyny Olimpijskie. O nagrody tę ubiegać się mogą dzieła literatury i sztuki, których tematyka nawiązuje do idei olimpijskiej. Polski Komitet Olimpijski przyzna w tym roku Wawrzyn Złoty i Wawrzyn Srebrny w dziedzinie literatury oraz Wawrzyn Złoty i Wawrzyn Srebrny w dziedzinie sztuk plastycznych, muzyki i filmu. Z Wawrzynem Złotym związana jest nagroda pieniężna w wysokości 30 tys. złotych, z Wawrzynem Srebrnym — 20 tys. złotych. Wnioski w sprawie nagród składać mogą związki twórcze, ich sekcje oraz Polski Komitet Olimpijski.**

● **Międzyszkolny Dyskusyjny Klub Filmowy we Wrocławiu oraz tamtejszy Klub ZMS „Piwnica Świdnicka“ ogłosiły konkurs na plakat filmowy. Impreza przeznaczona była dla uczniów średnich szkół okręgu wrocławskiego. Wyniki konkursu ogłoszone zostaną podczas Dni Wrocławia.**

● **W dniach 14—16 kwietnia odbyło się w Pałacu Młodzieży w Katowicach seminarium filmowe na temat: „Młodzi w filmie i ich start w świat dorosłych“. Impreza została zorganizowana z okazji XV-lecia Dyskusyjnego Klubu Filmowego „Videon“ w Katowicach. Prelegentami seminarium byli m.in.: Leon Bukowiecki, Mikołaj Kozakiewicz, Marek Pawlukiewicz i Janusz Skwara.**

Projekty i realizacje

● Janusz Nasfeter zakończył zdjęcia do filmu **„Ten okrutny, nikczemny chłopak“** — i rozpoczął pracę nad montażem i udźwiękowieniem.

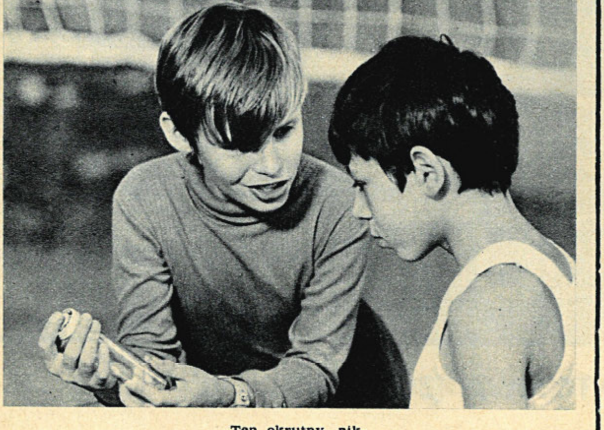
● W Łodzi rozpoczęły się zdjęcia do filmu **„Palec Boży“**, według scenariusza Tadeusza Zawieruchy i Antoniego Krauze. Reżyseruje Antoni Krauze, operatorem jest Jan Hesse. W roli głównej występuje Marian Opania, poza tym grają: Magdalena Wójcik, Henryk Hunko, Stanisław Kamiński, Jerzy Przybylski, Edward Rączkowski i Janusz Zaorski.

FILMY TELEWIZYJNE

● W połowie kwietnia Jerzy Passendorfer rozpoczął zdjęcia do telewizyjnego filmu seryjnego **„Janosik“** (zespół PANORAMA). Operatorem jest Stefan Pindelski, kierownikiem produkcji — Zygmunt Król. W roli tytułowej występuje Marek Perepeczko, poza tym grają: Ewa Lemańska, Ewa Szykulska, Bogusz Bilewski, Janusz Bukowski, Mieczysław Czechowicz, Janusz Kłosiński, Wacław Kowalski, Marian Łącz i Witold Pyrkosz. Całość obejmować będzie 13 odcinków godzinnych. Ekipa przebywać będzie do połowy maja w okolicach Ojcowa i Pieskowej Skały, następnie przeniesie się do Zakopanego.

Leonard Pietraszek w filmie „Czarne chmury“

● **Ekipa realizatorska telewizyjnego filmu „Czarne chmury“ kończy zdjęcia w wytwórni łódzkiej i w najbliższych dniach przeniesie się w plenery w okolice zamku w Baranowie. Jak już pisaliśmy, jest to przygodowy serial (osiem odcinków godzinnych), którego akcja toczy się w XVII wieku. Reżyseruje Andrzej Konic (ILUZJON), operatorem jest Antoni Wójtowicz; w rolach głównych występują: Stanisław Niwiński, Leonard Pietraszak i Ryszard Pietruski.**



„Ten okrutny, nikczemny chłopak“

Film polski na świecie

● **W dniach 24-29 kwietnia odbywają się XVIII Zachodnioniemieckie Dni Filmu Krótkometrażowego w Oberhausen. Polska przedstawiła tam filmy: „Wznoszę pomnik“ Jerzego Jaraczewskiego, „Droga“ Mirosława Kijowicza, „Bruk“ Zdzisława Kudły, „Paweł Wróbel“ Jana Łomnickiego, „Bykowi chwała“ Andrzeja Papuzińskiego, „Szkoła podstawowa“ Tomasza Zygadły. W czasie festiwalu zorganizowano retrospektywny przegląd twórczości Daniela Szczechury. Wyświetlono filmy: „Konflikty“, „Maszyna“, „Litera“, „Fotel“, „Pierwszy, drugi, trzeci“, „Karol“, „Wykres“, „Hobby“, „Podróż“, „Jeśli ujrzysz kota fruwającego po niebie“.**

Przyjazdy, wyjazdy

● Angielskie towarzystwo telewizyjne Thames przygotowuje realizację filmu dokumentalnego o hitlerowskich obozach koncentracyjnych. Film ma wejść w skład serii 26 odcinków dokumentalnych, poświęconych II wojnie światowej; całość gotowa będzie w roku 1973.

Z tej okazji bawiła w Polsce w dniach 9-15 kwietnia delegacja towarzystwa Thames: Susan McConachy i Michael Darlow. Goście zapoznali się z polskimi materiałami filmowymi o obozach koncentracyjnych, nawiązali także kontakty z Główną Komisją Badań Zbrodni Hitlerowskich w Polsce oraz z Muzeum Martyrologii w Oświęcimiu. Jesienią przybyć ma do Polski angielska ekipa zdjęciowa, która sfilmuje teren byłego obozu w Oświęcimiu oraz przeprowadzi wywiady z byłymi więźniami tego obozu.

Kupiliśmy

● „OSTATNI SKOK“. Film kryminalny, zrealizowany we współprodukcji francusko-włoskiej. Bohater — były spadochroniarz — zabija swą wiarołomną żonę; inspektor policji prowadzi śledztwo. Grają: Maurice Ronet, Michel Bouquet, Cathy Rosier. Reżyserował Edouard Luntz.

● „NOKAUT“. Jugosłowiański film psychologiczno-obyczajowy. Młody człowiek wyjeżdża za granicę w poszukiwaniu przygód i fortuny; po kilku latach wraca do rodzinnego Sarajewa, jako rozbitek życiowy. Grają: Milan Galavić, Barbara Buche, Margaret Lee. Reżyseria Milutina Kosovaća.

● „JASKÓŁKI“. Węgierski film obyczajowy. Dwie dziewczyny wyjeżdżają z rodzinnej wioski do Budapesztu i próbują przystosować się do wielkomiejskiego środowiska. Grają: Ila Schütz, Ildiko Bánsagi, György Cserhalmi. Reżyseria Gezy Böszörményi.

Tematy dnia

Z DOKUMENTU DO FABUŁY

Krzysztof Wojciechowski jest reżyserem kilku telewizyjnych spektakli i reportaży dokumentalnych; m. in. był współautorem telewizyjnego cyklu filmowego „Fakty mówią“, nagrodzonego niedawno Złotym Ekranem. W ubiegłym roku zrealizował w WFD „Wyszedł w jasny, pogodny dzień“ — dokumentalny film o rodzinie chłopskiej, oczekującej wciąż swego krewnego, który nie wrócił z kampanii wrześniowej. Wojciechowski należy do zespołu SILESIA; jest asystentem Grzegorza Królikiewicza („Sprawa Maliszów"). Jednocześnie przygotowuje się do debiutu fabularnego, kończąc wraz z Feliksem Netzem prace scenariuszowe.

— *Pomysł filmu narodził się jeszcze w czasie zdjęć do „Wyszedł w jasny, pogodny dzień", które realizowaliśmy w okolicy Raciąża. Poznałem wtedy mieszkańców pewnej wsi, ich kłopoty i problemy; przekonałem się, że w tej mikrospołeczności można się doszukać podobnych konfliktów, z którymi borykamy się w całym kraju. Postanowiłem więc zrealizować film pełnometrażowy o ludziach z tej wsi.*

— Jak by pan streścił ten film?

— *Będzie to historia sporu między kierownictwem miejscowego PGR a grupą chłopów indywidualnych. Przedmiotem sporu jest łąka, należąca do PGR, lecz położona pośrodku pól chłopskich. Chłopi próbują odkupić łąkę, kierownictwo PGR się nie zgadza. Trwa więc walka podjazdowa, prowadzona pod różnymi nadarzającymi się pretekstami. Mówiąc najkrócej — będzie to historia „sporu o mur graniczny".*

— Nasuwają się skojarzenia z „Zemstą". Te same motywy wykorzystały też dwa inne polskie filmy fabularne: „Sami swoi" oraz — w kilka lat później — „Rzeczpospolita babska".

— *Mimo wszystko mam nadzieję, że mój film będzie nieco inny. Historia, którą opowiadam w tym filmie, jest autentyczna. Sporna łąka istnieje naprawdę — podobnie jak ludzie, którzy się o nią wadzą. Chciałbym, by ci ludzie zagrali samych siebie; by odtworzyli na ekranie dzieje sporu, w który są uwikłani. Film będzie miał w swych pierwszych partiach charakter dokumentalny. Później będę się starał stopniowo przygotować mych bohaterów do tego, by wystąpili w sytuacjach zainscenizowanych. Takie przejście od dokumentu do filmu aktorskiego jest na pewno trudne. Będę jednak dążył do autentyzmu postaci i sytuacji.*

— Podobieństwo z tamtymi utworami jest więc często przypadkowe?

— *Niekoniecznie. Może wynika ono stąd, że pieniactwo i warcholstwo jest jedną z najbardziej typowych cech naszego charakteru narodowego? Może w naszym kraju trudno robić komedie na inny temat? Chciałbym jednak podkreślić, że opowiem tę historię nie po to, by ośmieszyć mych bohaterów. Raczej po to, by razem z nimi znaleźć wyjście z sytuacji, w którą zabrnęli. Nie wiem jeszcze, jak to zrobię. Być może, zainicjujemy w okolicy jakąś akcję społeczną, wymagającą współpracy obydwu skłóconych stron; po czym będziemy obserwować, jak przeciwnicy zachowają się w takiej sytuacji. Może uda nam się pożyteczniej wykorzystać energię, którą społeczność ta traciła dotychczas na wzajemną szarpaninę.*

— A zatem walka z warcholstwem i pieniactwem?

— *Używa pan zbyt dosadnych określeń. Nasz film ma być bezpretensjonalną komedią i nie chciałbym dorabiać do niego żadnych tez, posłannictw, ideologii. Po prostu nie lubię filmów, które z upodobaniem demonstrują widzowi nasze rozmaite wady — a nie szukają żadnego lekarstwa. Takie jałowe rozdrapywanie ran stanowi chyba dziedzictwo epoki romantyzmu; ale dziś jest to anachronizm.*

— Kiedy rozpocznie pan realizację?

— *Za kilka miesięcy. Film ma być realizowany na barwnej taśmie 16 mm. Operatorem będzie prawdopodobnie Tomasz Tarasin — długoletni pracownik telewizji katowickiej, który od lat pracuje wyłącznie na „szesnastce".*

Rozmawiał: ski

PRZYSZEDŁ ŻOŁNIERZ Z FRONTU

W żadnej kinematografii nurt wojenny nie jest tak głęboki, trwały i artystycznie płodny, jak w radzieckiej. Nie trzeba dowodzić, jakie składają się na to przyczyny historyczne, psychologiczne czy dydaktyczne. Kataklizm minionej wojny zostawił zbyt bolesne ślady w życiu narodów Związku Radzieckiego, by nie powracali doń w swoich filmach także twórcy najmłodszego pokolenia, którzy wojny nie pamiętają. A jednak nawet oni potrafią w swoich filmach mówić o tragizmie wojny, o jej wciąż niezatartych śladach w sposób prawdziwy i dramatyczny.

Wojna, a raczej jej straszliwe skutki, są tematem filmu debiutującego reżysera Nikołaja Gubienki, którego dotychczas znaliśmy jako aktora („Mam 20 lat", „Dyrektor"). Tak się składa, że autorem scenariusza filmu „Przyszedł żołnierz z frontu" jest inny popularny aktor, Wasilij Szukszin, znany również ze swoich uzdolnień literackich i reżyserskich. Szukszin zaś oparł scenariusz na motywach opowiadań nie stroniącego od filmu pisarza Siergieja Antonowa. Dzięki wysiłkowi tych trzech utalentowanych twórców powstał film, który krytyka radziecka porównuje z takimi dziełami, jak „Odzyskane szczęście", „Lecą żurawie" i „Przewodniczący", wytykając jednak twórcom zbytnią skłonność do melodramatyzowania. Mimo tych potknięć, udało się autorom uchwycić ów tak bardzo splątany dramatycznie nastrój ostatnich dni wojny i pierwszych dni pokoju, gdy uczuciu olbrzymiej ulgi, radości i dumy towarzyszyła nieustannie rozpacz, przygnębiająca świadomość ogromu poniesionych strat i ofiar.

Ostatniej wojennej zimy wraca do rodzinnej wsi Nikołaj Maksimowicz (Nikołaj Gubienko) ze swoim starym frontowym druhem, Iwanem Stiepanowiczem (Michaił Głuzskij). Obaj są inwalidami: Nikołajowi amputowano rękę, Iwanowi grozi utrata wzroku. Iwan nie ma już nikogo z krewnych i bliskich, więc wysiada z pociągu razem z Nikołajem i idzie z nim. Ale wsi, do której zdążali, nie ma. Na jej miejscu sterczą tylko osmalone kominy pieców i ruiny cerkwi. Ludzie gnieżdżą się w norach i ziemiankach. Nikołaj odnajduje wśród dzieci swoją córeczkę; z całej rodziny pozostała tylko ona — nie poznaje go zresztą, ani on jej. Sytuacja wsi wydaje się beznadziejna. Ale w obu inwalidach tlą się jeszcze resztki optymizmu: — Miałeś szczęście, oderwało ci tylko jedną rękę, dobrze że lewą! Z całej wsi zostały tylko piece, a wszystko zaczyna się właśnie od pieca!

Iwan zaprzyjaźnił się z wojenną wdową z trojgiem dzieci, Wierą (Irina Miroszniczenko), i zaczął nawet odbudowywać jej spalony dom. Do zbliżenia między nimi jednak nie dochodziło, bo Wiera łudziła się, że jej mąż powróci. Pewnego dnia zdarzyło się nieszczęście — śmierć, której Nikołaj zdołał ujść na froncie, dosięgła go tutaj: prowadząc pierwszy otrzymany przez wieś traktor, przewrócił się z nim pośrodku rzeki i utonął. Iwan wziął na wychowanie jego córeczkę. Gdy odwiedzali na cmentarzu grób Nikołaja, Iwan poczuł nagle, że traci wzrok. Dobrnął jednak do domu. Aby nie być nikomu ciężarem, zdecydował się opuścić wieś. Córeczka Nikołaja została pod opieką Wiery. Pewnego dnia zjawił się u niej nieznajomy żołnierz. Wiera myślała, że przywiózł jej wiadomości o mężu. On jednak wręczył jej pieniądze od Iwana, wzbraniając się podać jego adres. W końcu, widząc rozpacz kobiety, dał się ubłagać. Wiera odnalazła niewidomego na stacji kolejowej w tłumie powracających po zwycięstwie żołnierzy.

Rozpacz i nadzieja
Irina Miroszniczenko

„W końcowej scenie, młodzi autorzy — nie pragnąc uchodzić za odkrywców, ale zdając sobie sprawę z tego, co jest w ich filmie niezbędne — decydują się na śmiałą parafrazę filmowych scen, znanych większości widzów z ekranu niemal na zasadzie antologii: stacja kolejowa, powitanie powracających z wojny zwycięzców. Jak nie kojarzyć tych scen z klasycznymi już kadrami filmu »Lecą żurawie«! Jak nie wspominać zmontowanego ze zdjęć kronikalnych finału »Dworca Białoruskiego«..." — pisze krytyk Andriej Zorkij w miesięczniku „Iskusstwo Kino"; wymienia przy tym kolejne filmy, w których scena ta powtarza się w różnych wariantach. Następnie stwierdza: *„Nie szkodzi, że wszystko to się nam przypomina. To nawet dobrze. Bo powstaje następne pytanie: czy są to istotnie powtórzenia?"*. I w dłuższym wywodzie krytyk udowadnia, że pod powierzchnią tych „powtórzeń" kryje się tak olbrzymie bogactwo niepowtarzalnych przeżyć ludzkich, że pozostaną one już na zawsze jednym z niewyczerpanych źródeł inspiracji artystycznej kina radzieckiego.

Z. P.

„Priszoł sołdat s fronta", film produkcji radzieckiej, reż. Nikołaj Gubienko

głosy i głosy

ZAMROŻONA WFD

„Przed kilku laty w filmie dokumentarnym w Polsce panowało pewne ożywienie i robienie filmów dokumentarnych, mimo że mało pożyteczne w kraju, przynosiło pewne zyski prestiżowe, w postaci nagród i aplauzu na festiwalach — pisze KTT w felietonie „Komu dokument?" (TEATR, nr 6/72). — Obecnie robimy filmy dokumentarne coraz gorzej i jeśli jeszcze zdarza się nam tu i ówdzie zdobyć jakąś nagrodę i zabłysnąć, to jedynie dlatego, że w większości krajów świata filmów dokumentarnych nie robi się prawie w ogóle. Filmy dokumentarne robi się dla telewizji."

Felietonista pyta z przekąsem: „Ale filmowcy-dokumentarzyści boją się telewizji. Dlaczego?".

„Zmienne koleje dokumentu — odpowiada Czesław Dondziłło (KULTURA, nr 16/72) — jego wzloty i upadki dowodzą, że chwilowa niedyspozycja (...) ani nawet okresowy brak zagranicznych wyróżnień, nie mogą stanowić podstawy do totalnej likwidacji tego rodzaju filmów. Wytwórnia powinna może stopniowo przemieniać się w swego rodzaju enklawę eksperymentu, jak studio Beli Balazsa na Węgrzech, do którego wracają raz po raz nawet starsi reżyserzy fabularzyści, aby w niewielkich formach filmowych sprawdzić swoje nowe koncepcje, zanim wyłoży się na nie miliony."

Autor snuje swoje refleksje na marginesie pokazu najnowszej produkcji Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Dokumentaliści przedstawili swoje najnowsze filmy i podzielili się obawami o byt wytwórni, którą chcą zagarnąć lub podzielić między siebie fabularzyści i telewizja; wyrażano też niepokój o losy filmów krótkich, które zamierza się wyrugować z programów kinowych, choć ostatnią podwyżkę cen biletów uzasadniano między innymi tym, że mieści się w niej ekwiwalent za dodatek krótkometrażowy.

W post scriptum do artykułu Czesław Dondziłło relacjonuje wyniki porozumienia między kierownictwami kinematografii a telewizji, przy udziale dyrekcji WFD: „Na najbliższą pięciolatkę zamrożono produkcję filmów zlecanych przez TV na tegorocznym poziomie; zniżana z roku na rok produkcja stricte dokumentalna ma być podniesiona i utrzymana na poziomie ub.r. (tzn. ok. 40 filmów rocznie), być może kosztem zredukowanych o połowę edycji Polskiej Kroniki Filmowej."

W zakończeniu czytamy: „Nie zmarła WFD — jest po prostu zamrożona. Pora zastanowić się nad jej losem po rozmrożeniu".

PIŁAT W NORYMBERDZE

Na str. 12-13 znajdą Czytelnicy relację naszego berlińskiego korespondenta, Michaela Hanischa, z telewizyjnej premiery filmu „Piłat i inni", który Andrzej Wajda nakręcił w NRF dla tamtejszej telewizji. Poniżej przytaczamy charakterystyczne fragmenty z recenzji Wilfrieda Wieganda w FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (nr 77/72). Zachodnioniemiecki krytyk, biorąc asumpt z tytułu filmu, pisze: „Ci inni, jeśli doprowadzić do końca myśl Wajdy, to wszyscy ludzie; to my. Nie ulega wątpliwości, że przede wszystkim widzowie niemieccy powinni uważać się za adresatów. Wajda nie skąpi bowiem wskazówek, że rzecz dzieje się w Niemczech właśnie: oto Chrystus krzyżowany obok naszej autostrady, Piłat wygłasza, jak führer, swoje przemówienia na terenie hitlerowskich zlotów partyjnych w Norymberdze, a nasza policja drogowa eskortuje pochód na Golgotę. Nie ulega kwestii: film winien być dla nas wstrząsem. Czy zostaliśmy jednak wstrząśnięci?".

Wiegand odpowiada przecząco na to pytanie. Jego zdaniem, uwspółcześnianie opowieści biblijnych, a nawet traktowanie ich w tonacji bluźnierczej, jak to robił Luis Buñuel, nie jest już nowością dla publiczności zachodnioniemieckiej. „Film Wajdy — czytamy w zakończeniu — musiał zawieść, ponieważ zapoznaje lub fałszywie ocenia doświadczenia artystyczne, które od lat stały się naszym udziałem. Przed dziesięciu laty jego film byłby szokiem. Wówczas jednak »Milczenie« wywoływało skargi do prokuratora. Kiedy zaś niedawno film pokazano w telewizji, nie było prawie żadnej reakcji. Protesty również podlegają prawom historii. Twórcy powinni by je znać."

KAPPA

GODZINA BUNTU

Horyzont nie jest landrynkowy. Podmiejskie wertepy, monotonny stukot pociągów, krzywy domek rodzinny i ciemne podwórko; wśród tego ludzie zmęczeni i przedwcześnie postarzali. Tylko bohater węgierskiego filmu jest młody i żywotny, bez względu na wszystkie przeciwności losu. Może dlatego, że jeszcze nie zakorzenił się w świecie, a może dlatego, że niczego nie chce dziedziczyć. Siedemnastoletni Karesz dystansuje się wobec matczynej samotności, szkolnych nauk, kombatanckich wspomnień towarzysza Hajdu. Nie ma też żadnego szacunku dla służbowych instrukcji i okólników; te po prostu niszczy w klozecie — tak, jak zbuntowany angielski „Billy-kłamca" w angielskim filmie sprzed dziesięciu lat. Zbieżność nieprzypadkowa. Opowieść Pala Gabora stara się odnaleźć źródła młodzieńczej odrębności i przyczyny buntu przeciw dorosłemu światu. Porusza się więc po obszarach zwędrowanych już wielokrotnie i ujawniających swoje ponadgeograficzne podobieństwo.

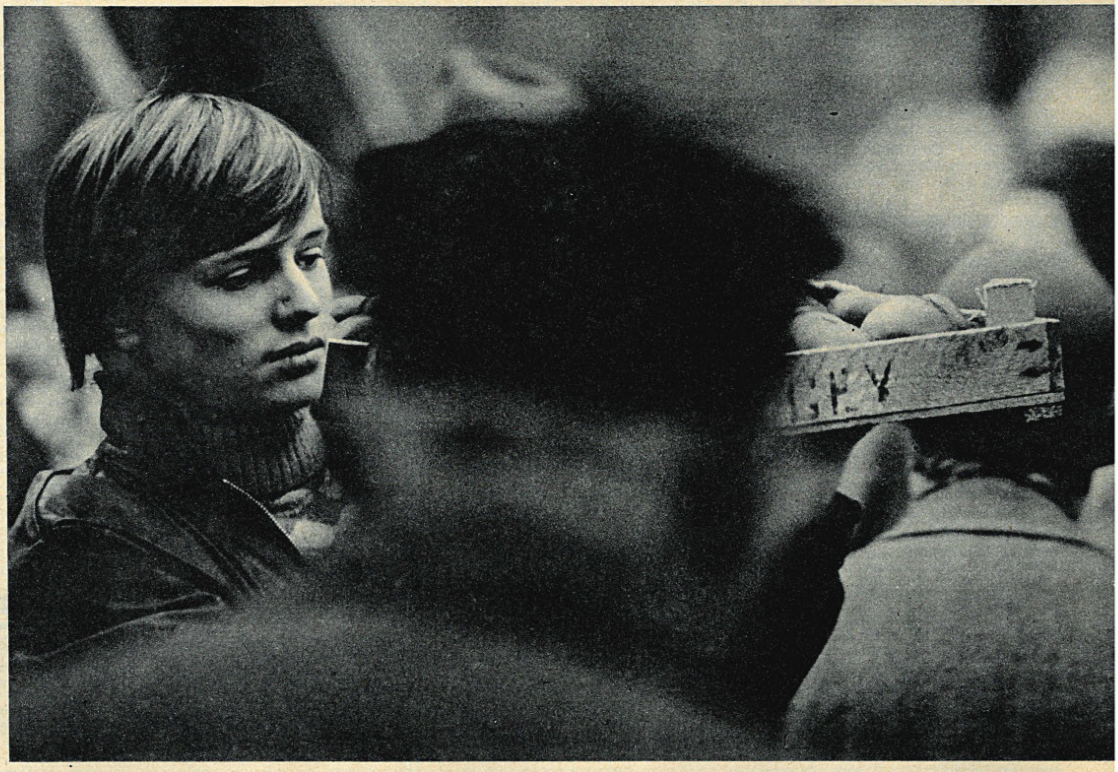
Gdyby ktoś zadał sobie trud odcyfrowania metryki zbuntowanego młodego bohatera w ostatnim filmowym piętnastoleciu europejskim, to — niezależnie od konkretnych społecznych znaczeń (Anglicy z „Free Cinema", Jugosłowianie, dzisiejsze włoskie kino spod znaku kontestacji) — odkryłby niezmienną swoistość psychologicznej natury. Młodzi buntują się przeciw światu „w ogóle", przeciw całej kulturze, przeciw całemu dojrzałemu społeczeństwu. Manifestują przekorną niechęć wobec postawy ojców, krytykują zakłamaną, dorosłą moralność, odżegnują się od rodziny (zawsze wstecznej, zazwyczaj mieszczańskiej), zaś kamienia filozoficznego egzystencji doszukują się w doświadczeniu własnych... nastu lat. Wszystko to da się interpretować społecznie: do czasu. Czeski „Czarny Piotruś" w końcu poddaje się regułom życia zbiorowego, Francuzi z „nowej fali" przystosowują się do funkcji reprezentantów średniego pokolenia, dobrze zadomowionego w rzeczywistości, a oskarżycielski węgierski „Strzał w głowę" bynajmniej co dzień nie pada. Bywa w tym trochę nieświadomego konformizmu (Francuzi!), ale jest też zwyczajny mechanizm przyrody. Gwałtowne burze i deszcze wiosenne bardziej kojarzą się z naturą niż z polityką społeczną.

Nie ma co kryć: ostatnie zdanie brzmi jak herezja. Filmowi „młodzi gniewni" zawsze mają poczucie, że przeżywają coś niepowtarzalnego w gigantycznym wymiarze. Zaś portreciści młodzieżowego buntu zawsze odnajdują poważne, społeczne jego uwarunkowania. Reżyser „Horyzontu" powiada więc o „samotności młodych", o „braku ciepła w stosunku starych do młodych", o trudnym starcie socjalnym młodzieży, o niedostatecznym działaniu instytucji państwowych. Ilustruje to przekonanie filmowymi obrazami. Karesz porzuca szkołę, ale jest może więcej wart od pedagoga, któremu brak umiejętności i entuzjazmu. Chłopak przewartościowuje autorytety, a właśnie matka — biedna robotnica ucieka się do drobnych przywłaszczeń: „wszyscy tak robią w fabryce". „Normalne" życie jest skażone przez egoizm i interesowność: „grunt to forsa" — głosi koleś-kombinator; „bierz forsę i spływaj" — mówi szofer — fałszywy dobroczyńca. Na szczęście na tym zamglonym horyzoncie jaśnieje słońce uczciwego personalnika. Ten ułatwi chłopcu start życiowy — dyskretniej niż major milicji w naszej „Czarnej owcy" Passendorfera, ale bardziej efektywnie. Tak więc „Horyzont" okazuje się w końcu moralitetem adresowanym do dorosłych. Jak w wielu innych filmach, społecznie interpretujących okres młodzieńczego dojrzewania, wychowuje się tu dorosłych, po to, żeby oni z kolei wykazali dobrą wolę w wychowywaniu młodzieży. Film Pala Gabora solidnie wywiązuje się z tej podwójnej funkcji wychowawczej. A idzie mu tym lepiej, że — jak ów psycholog portretowany w filmie — dopuszcza tylko takie „spontaniczne" odpowiedzi na pytania, jakie były założone wcześniej, i jakie potwierdzają tradycję. Można, oczywiście, z równie dobrym prawem, co „Horyzont", pokazać sytuację, w której świetlani rodzice, mądry pedagog i wartościowe środowisko wcale nie zapobiegają młodzieńczemu buntowi siedemnastolatka. Ale rzecz w tym, że podobnych sytuacji współczesny film nie toleruje, w żaden „buntowniczy wiek" nie wierzy. Współczesny film jest pryncypialny: kocha społeczne uzasadnienia, pogardza łatwizną tłumaczeń psychologicznych.

Skoro już jednak powiedzieliśmy o jedno niepopularne słowo za dużo, dopowiedzmy i drugie. Nie to jest w „Horyzoncie" najcenniejsze, co zaprogramowane jako krytyka obyczajowo-społeczna, lecz to, co składa się na filmowy portret młodości. Gabor z piękną intuicją i z subtelnością wyrazu kreśli wizerunek wchodzącego w życie młodzieniaszka. Potrafi go wiarygodnie pokazać nie tylko poprzez związki z ludźmi, lecz w momentach osobnienia, opuszczenia. Jak wtedy, gdy chłopiec zostaje sam po odejściu dziewczyny; jak wtedy, gdy wraca po miłosnej nocy; jak wtedy, gdy się skrada z podarunkami w stronę matczynego palta. I nie tylko Karesz doczekuje się pełnego portretu. Jest jeszcze jego kolega — kuchcik, ten piłkarski reprezentant kraju (na razie z wyboru własnej wyobraźni, a nie selekcjonera); są dwie bohaterki — dziewczyny zaskakujące wrażliwością. Miękkiej linii rysunku ani pastelowego kolorytu młody reżyser węgierski wcale się nie wstydzi. Widza polskiego może zastanawiać wielość czułych, ciepłych gestów, zapisanych w „Horyzoncie". W naszym kinie to jest rzecz wstydliwa i fałszywa. Przeciętny polski reżyser, postawiony na miejscu Gabora, wychyliłby tylko głowę na ulicę Stereotypu, a tam powiadają ludzie, że młodzież dzisiejsza to obojętność i „mocne uderzenie".

RAFAŁ MARSZAŁEK

„Horyzont" (Węgry), reż. Pal Gabor



Zbuntowany siedemnastolatek
Peter Fried

Sataniczny dziennikarz
Witold Pyrkosz

STOP!
DZIECKO NA DRODZE

Reżyserowi Andrzejowi J. Piotrowskiemu nie jest obca tematyka drogowa. Swój debiut „Znaki na drodze" poświęcił mało spenetrowanemu środowisku drogowców i szoferów. Kolejny film tego reżysera również pozostał w kręgu tych fascynacji, przenosząc wnikliwą lupę twórcy na kierowców niezawodowych (kategoria prawa jazdy III, klasa B, dawniej kategoria amatorska). Niestety, tym razem sprawy transportu osobowego nie znajdują w filmie należytego odzwierciedlenia, mimo iż obraz nosi tytuł: „Szerokiej drogi, kochanie". Życzenie to zakrawa na kpinę w obliczu faktu, że wszystkie samochody w filmie się popsuły — już to przez niejednokrotnie piętnowaną niedbałość wykonawców (Syrena), już to przez nieudolność kierowcy (Polski Fiat 125 P). Kierowcy i pasażerowie tych pojazdów zostają rzuceni na pastwę przydrożnego warsztatu.

MACIEJ KARPIŃSKI

Tu zaczyna się dramat. Dopóki pozostawaliśmy przy sprawach drogowych, wszystko było w porządku; ale na psychologii film wpada w poślizg niekontrolowany. Wypadki toczą się z szybkością niebezpieczną dla zdrowia: lekarz okazuje się niezłą kanalią, a towarzysząca mu panienka w ogóle nie jest jego żoną; wścibski i sataniczny dziennikarz (kawał drania) wpędza we frustrację właściciela warsztatu (ma różne grzeszki na sumieniu); cało wychodzi z tego tylko pracownik fizyczny, który się upija i idzie spać.

A dramat narasta: po domu zaczyna straszyć dziecko. Ładne dziecko. Panna Dziadyk, wyglądająca na 18 lat, kocha się skrycie we właścicielu warsztatu, który się na dodatek podaje za jej wuja. Jest to miłość zaborcza — panienka zaczaja się u drzwi krewnego i demonicznie odpędza od nich zarówno kobiety, jak i mężczyzn. Kochance lekarza nie pozostaje nic innego, jak udać się do garażu i odbyć miłość z pracownikiem fizycznym.

Tu doszliśmy do sedna. O ile „Szerokiej drogi, kochanie" — jako utwór psychologiczny ze sfer właścicieli pojazdów dwuśladowych — wykonuje tzw. dachowanie, o tyle należy w nim powitać z ulgą pierwszy polski film erotyczny. Co prawda scena miłosna w tradycyjnym sensie tego słowa jest tam tylko jedna (w dodatku w ciasnym samochodzie), ale za to reżyser wymyślił coś nowego: ulubionym, a właściwie jedynym gestem, wykonywanym w tym filmie przez kobiety, jest sięganie do guzików sukienki. Co chwila opadają szaty — i nie omija to nawet dziecka, które udaje się nocą do pokoju wuja, aby kusić go swymi świeżymi wdziękami. Największą wszakże atrakcją filmu jest z całą pewnością osoba p. Niemirskiej, co trafnie podchwycił twórca plakatu do filmu „Szerokiej drogi, kochanie". Mianowicie plakat przedstawia biust.

I dobrze się stało, bo nareszcie plakat nie będzie — jak to się często zdarzało — wprowadzał opinii w błąd. Będzie wołał z murów miast i osiedli o tym, co stanowi główny atut tego filmu. Sądzę, że nasza kinematografia, przeżywająca od lat permanentny kryzys, wykorzysta ten atut w dalszej działalności i nareszcie napełni kiesę. Cherchez la femme — powiadali Francuzi i mieli rację.

Trudno powiedzieć, jak się film kończy. Z jednej strony tragicznie, bo zaszczuty przez dziennikarza rzemieślnik samochodowy ulega wypadkowi. Z drugiej strony chyba jednak dobrze, bo parę osób zrozumiało błędy swego postępowania (w tym — niesłusznie — także p. Niemirska). Samo pozostało tylko dziecko. Niczym wyrzut sumienia będzie się teraz błąkać po drogach. Powinno szalenie uważać, bo a nuż w okolicy pojawi się nowa ekipa polskich filmowców?

„Szerokiej drogi, kochanie" (Polska), reż. Andrzej J. Piotrowski

krótki metraż

ZIEMIA

Temat budzący wiele refleksji, skojarzeń. Ziemia — matka nasza, ziemia — żywicielka; ale także przedmiot odwiecznych waśni i sporów, wyzwalających gwałtowne namiętności, najbardziej prymitywne instynkty. Procesy spadkowe i procesy o przysłowiową miedzę; trwające przez dziesięciolecia nienawiści i sąsiedzkie bójki, nierzadko zakończone kalectwem lub śmiercią. To jest ta ciemna, ponura strona relacji chłop — ziemia, dająca o sobie znać w notatkach prasowych, w publicystyce, rzadziej — w filmie.

Tomasz Zygadło, Piotr Kwiatkowski i Jacek Petrycki nakręcili swój film na Podhalu. Zamysł był sprytny, bo choć górale są do swej nieurodzajnej, skalistej ziemi przywiązani tak samo, jak chłopi gospodarujący na żyznych glebach w głębi kraju, tu jednak nadarzała się okazja do skontrastowania barwnych pocztówek o góralskim folklorze — z niepowszednimi wprawdzie, ale i nierzadkimi tragediami, rozgrywającymi się w cieniu jodeł i smreków. Materiał reporterskiej wędrówki z kamerą i mikrofonem jest rzeczywiście dramatyczny, choć może nieco za obfity. Czuje się w tych kadrach zachłanność; żeby niczego nie uronić — pokazać pyskówki i rękoczyny, dostać się na proces, obejrzeć mogiłę zamordowanego, zajrzeć nawet do więzienia. A obok tych czarno-białych scen, przygrywa barwnie już sfotografowana kapela ludowa, sunie malowniczo góralski pogrzeb.

„Ziemię" robili ludzie młodzi. Twórca „Szkoły podstawowej" i jego współpracownicy i w tym filmie ujawnili swój publicystyczny talent, inwencję, zmysł obserwacyjny. Czy jednak nie za bardzo zawierzyli temu, co Bazin nazwał ontologią obrazu fotograficznego? Trzeźwe, rozsądne spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość, to również spojrzenie selektywne, porządkujące, sumujące. Szkiełko kamery nie może też zastąpić odrobiny płynącego z głębi serca wzruszenia.

pel

„Ziemia" (WFD), real. Tomasz Zygadło

W ZAKOPANEM I GDZIE INDZIEJ

W różnych miastach Polski powstają małe, wyspecjalizowane festiwale. Jakie jest ich znaczenie? Jakim potrzebom odpowiadają? Oto uwagi po zakopiańskim Przeglądzie Filmów o Sztuce.

Zakopiański Przegląd Filmów o Sztuce odbył się już po raz piąty. Pierwszy z nich, inauguracyjny, udało się powołać do życia Grzegorzowi Dubowskiemu — publicyście, krytykowi filmowemu, reżyserowi filmów telewizyjnych — w marcu roku 1968, odtąd impreza żyje i ściąga zainteresowanych. Złośliwi twierdzą, że wpływa na to głównie znakomite miejsce i znakomita pora, ale więcej w tym powiedzeniu charakterystycznej polskiej autoironii i nonszalancji wobec własnych dobrych czynów, niż prawdy. Relaksowy nastrój bardziej był widoczny na renomowanym już międzynarodowym festiwalu w Krakowie niż w trójkącie: kino „Giewont" — Dom Kultury Związku Podhalan przy ul. Kościuszki — Międzynarodowy Klub Prasy i Książki w Domu Turysty. Może dlatego, że zjeżdżają na przegląd ludzie rzeczywiście zainteresowani sztuką, w tym również sztuką na taśmie filmowej; niby fachowcy i popularyzatorzy, a jednak hobbyści.

Do żywotności imprezy przyczyniają się zbieżne interesy kilku instytucji: programowców z centrali Filmosu w Warszawie i organizatorów z jej oddziału krakowskiego, warszawskiej telewizji, tzn. jej działów filmowo-kulturalnych, Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi; wreszcie grona plastyków oraz historyków sztuki. Wszyscy oni, z racji swych działań instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych, potrafili jakoś połączyć dobre chęci i skromne środki i raz do roku przeglądać, dyskutować, oceniać i nagradzać produkcję filmową pod kątem jej związku ze sztuką. Z jaką sztuką — do tego jeszcze wrócimy.

Chodzi o to, że zakopiański przegląd nie jest zjawiskiem odosobnionym. Oto w ostatnich latach coś się zmieniło w stosunku społeczeństwa do filmu. Jakie są przyczyny tej zmiany, warto by oddzielnie i poważnie podyskutować, ale jest faktem, że dzieło filmowe, krótko czy długometrażowe, przestało być tylko towarem. Nie występuje już jedynie jako przedmiot większego lub mniejszego popytu, któremu pośredniczy sprzedawca, czyli kino państwowe. Klasyczny układ wytwórca — sprzedawca — klient został zakłócony.

Warto może przypomnieć sobie *désintéressement* publiczności, kiedy organizowano pierwszy ogólnopolski festiwal krótkiego metrażu w Krakowie w 1961 roku. Potem przez parę lat była to impreza organizatorów. I w jakimś momencie społeczna obojętność skończyła się. Nie twierdzę, że dzisiaj cały naród oczekuje werdyktów jury z Krakowa, ale przecież atmosfera jest już zupełnie inna; to się czuje. Dzisiaj imprez filmowych możemy naliczyć kilkanaście. Lublin ożywia się z okazji filmów rolniczych, Katowice dyskutują o produkcji z dziedziny nauki i techniki, Poznań obrał sobie twórczość dla dzieci, Szczecin propaguje film morski, Gdańsk zajmuje się debiutami roku, Kielce dążą do zbadania funkcji filmu w muzeum, Łódź stara się wyciągnąć wnioski z działalności filmowej na polu propagandy społeczno-politycznej, Zielona Góra dokonuje rekapitulacji tematyki o ziemiach zachodnich i północnych. A przecież wymieniłem tylko niektóre imprezy, przeważnie związane z krótkim metrażem. Stanowią tylko część życia filmowego kraju.

Przeglądy te wywołują czasem w filmowych instancjach uśmiech ironii. Zastanówmy się jednak chwilę: nasi organizatorzy naprawdę nie mają takiej siły, by utrzymać przy życiu przez czas dłuższy coś, co nikomu nie jest potrzebne. Tam, gdzie imprezy powstawały tylko z potrzeby organizatorów, rozpadały się bardzo szybko. Inicjatywy muszą więc sięgać do jakichś głębszych źródeł, skoro trwają, tętnią życiem, nasilają się. Pozostaje proste wyjaśnienie: powstała nowa grupa miłośników filmu, mająca nowe potrzeby. Jej właśnie nie wystarcza klasyczny trakt: dzieło, kino, widz. Naświetlone kawałki taśmy, zastępujące dawniej cały kontakt ze światem, raptem stają się potrzebą, okazją do dyskutowania o tym świecie z innymi.

Od tej strony zakopiański przegląd był może w tym roku słabszy. Publiczne dyskusje nie udały się, choć przybyło wiele osób. Bywalcy twierdzili, że w poprzednich latach tu właśnie wykluwały się nowe kierunki poszukiwań twórczych w filmach o sztuce. Być może zakończył się pewien proces porządkowania pojęć i oczekuje się nowych idei. Niestety, nie dostarczyli ich nawet nasi kontestatorzy, choć próby kontestacji jednych napełniły grozą, innych zniecierpliwieniem, a jeszcze innym wydawały się dziecinadą. Również referat reżysera Andrzeja Papuzińskiego, głównego laureata konkursu, autora znakomitego filmu „Bykowi chwała", był zbyt akademicki, by mógł zapalić taki sam ogień, jaki tli się w jego filmie.

Publiczność obejrzała 24 filmy konkursowe, a obok tego dwa bardzo pożyteczne przeglądy retrospektywne: twórczości Jarosława Brzozowskiego i Konstantego Gordona. Obok paru zaledwie utworów nieudanych, jak „Julia — z historii polskiego przemysłu" Tadeusza Stefanka lub „Deformacja czy twórcze przekształcenie" Konstantego Gordona — poziom był bardzo wyrównany. Uderzała tylko jednostronność twórczości w tym zakresie: malarstwo jest ciągle główną sztuką inspirującą. Czyż nadal poszukuje się nobilitacji w samym temacie, a nie w inwencji i sztuce reżysera? Zaprzeczył temu kategorycznie jedynie Papuziński, ale może wyjątek potwierdza regułę.

Werdykt jury wyróżnił to, co rzeczywiście zasługuje na uwagę. Poza filmami nagrodzonymi, warto wymienić jeszcze takie pozycje, jak „Józef Szajna" Barbary Pietkiewicz, „Pocztówki warszawskie" Anny Boczkowskiej i „Jerzy Krawczyk" Kazimierza Muchy.

RYSZARD KONICZEK

„Katastrofa" reż. Sylwestra Chęcińskiego

NOWE ZESPOŁY

ILUZJON

Niedawno rozpoczęły działalność nowe zespoły filmowe. Kolejna reorganizacja zmierza do tego, by twórcy przejęli pełną odpowiedzialność za powstające filmy. O zamierzeniach programowych ILUZJONU mówi jego kierownik artystyczny — Czesław Petelski. W kierownictwie tego zespołu znajdują się ponadto: Ernest Bryll (kierownik literacki) oraz Ryszard Straszewski (zastępca do spraw produkcji).

Jesteśmy jednym z zespołów, dla których reorganizacja nie oznacza rozpoczęcia działalności od początku. ILUZJON istniał w poprzednim układzie organizacyjnym kinematografii i nadal pozostała w nim grupa reżyserów, związanych przez wiele lat wspólną działalnością. Ze „starego" do „nowego" zespołu przeszli: Sylwester Chęciński, Lech Lorentowicz, Jan Łomnicki, Janusz Nasfeter, Ewa Petelska i Władysław Ślesicki. Dołączyli do nich koledzy, którym odpowiadały założenia ILUZJONU. Są to: Ryszard Ber, Andrzej Konic, Zbigniew Kuźmiński, Konrad Nałęcki, Wojciech Solarz i Jerzy Ziarnik. W naszym składzie znalazła się też grupa młodych adeptów, szykujących się dopiero do debiutu fabularnego: Henryk Bielski, Witold Orzechowski, Jerzy Stwiertnia i Witold Adamek oraz Sylwester Szyszko. Niektórzy z nich — jak Witold Orzechowski oraz tandem Stwiertnia — Adamek realizują już filmy telewizyjne, inni przygotowują dla siebie scenariusze.

Skład osobowy zespołu określa już w pewnym stopniu jego program. Bo przecież od reżyserów i ich zainteresowań zależeć będzie nasza działalność. W tym właśnie zespole powstały w poprzednich latach takie filmy, jak „Barwy walki", „Kontrybucja", „Jarzębina czerwona", „Kolumbowie" — a więc utwory służące umacnianiu narodowej tradycji. Sądzę, że ten nurt naszej kinematografii pozostanie nadal żywy, bo istnieje autentyczne zapotrzebowanie społeczne na podobne filmy. Oczywiście, formuła musi zależeć od indywidualnego podejścia i zdolności realizatora.

W ILUZJONIE powstało w ubiegłych latach wiele filmów współczesnych, jak choćby „Abel, twój brat", „Katastrofa", „Znaki na drodze" czy „Ruchome piaski". Jest to ten najważniejszy, a zarazem najtrudniejszy nurt w naszej kinematografii. Przy czym trudności tematu współczesnego są wspólne dla całego środowiska twórczego, dotyczą także literatury. Chodzi o poszukiwanie podejścia i formy wypowiedzi. Myślę, że realizatorzy ILUZJONU będą podejmowali próby także i w tej problematyce.

„Ruchome piaski" reż. Władysława Ślesickiego

Reorganizacja kinematografii nie przerwała pracy naszego zespołu. Stąd też dość intensywna produkcja bieżąca. Jan Łomnicki realizuje „Poślizg" według scenariusza Jerzego Skolimowskiego — film współczesny; Janusz Nasfeter kończy w pełni autorski film „Ten okrutny, nikczemny chłopak"; Władysław Ślesicki kontynuuje „W pustyni i w puszczy", a ja wraz z Ewą Petelską — „Kopernika".

Do tradycji ILUZJONU należy realizacja filmów telewizyjnych. Do tej działalności zawsze przywiązywaliśmy dużą wagę. Sądzę, że jednym z ważniejszych, a dotąd nie dość docenianym problemem jest sprawa właściwego ustawienia produkcji filmów dla kin i dla telewizji. Chodzi o to, że seriale trzeba realizować, takie konieczności narzuca program telewizyjny. Jednak nadszedł czas, by więcej uwagi poświęcić ambitnemu filmowi telewizyjnemu. Realizacja dla telewizji daje nie mniejsze niż kinowa możliwości pełnej wypowiedzi artystycznej. Istnieje przecież duża grupa filmów, które — wyświetlane w kinach — nie znajdują swego widza, przynosząc straty finansowe i moralne. Rozpowszechniane poprzez kanał telewizyjny mogłyby znaleźć oczekiwany oddźwięk. Dlaczego nie mielibyśmy starać się o podobne miejsce dla polskiego filmu, jakie ma od lat teatr telewizji? Może odpowiednio przygotowana telewizyjna premiera miesiąca zyskałaby polskiemu filmowi prawdziwie szeroki odbiór?

Poświęcam tym sprawom tyle miejsca, bo doceniamy ich znaczenie. Aktualnie mamy w realizacji kilka seriali telewizyjnych, jak np. „Wielką miłość Balzaka" Wojciecha Solarza (współprodukcja polsko-francuska), „Czarne chmury" Andrzeja Konica, „Kopernika" Ewy i Czesława Petelskich, „W pustyni i w puszczy" Władysława Ślesickiego.

Reforma kinematografii jeszcze trwa, niemniej można już dziś powiedzieć, że była celowa. Pewne formy zespołowego działania okazują się cenne. Rada zespołów faktycznie steruje produkcją, zaś wewnętrzne rady w zespołach integrują współpracujących ludzi. Scenariusz zatwierdza się w zespole i jeżeli ma to być prawdziwy samorząd twórczy, musi mieć on możliwość wpływania na decyzje kierownictwa zespołu.

Na pewno powstały warunki bardziej sprzyjające rozwojowi polskiego filmu. Jednak większe uprawnienia pociągają większą odpowiedzialność. Wierzymy, że środowisko nasze potwierdzi w działaniu, iż jest odpowiedzialne.

Notowała: E. S-W

„Jarzębina czerwona" reż. Ewy i Czesława Petelskich

Mówi

Andriej Michałkow — Konczałowski

— Chciałbym nakręcić film o miłości. Ale to sprawa bardzo trudna. „Nie mów o miłości, o niej już wszystko powiedziano"; widzowie przywykli patrzeć na ekranową miłość w sposób sztampowy. A przecież uczucie to jest za każdym razem inne, przenika człowieka na wskroś i zmienia go. Sztuką zaś, jak powiedział Tołstoj, jest przede wszystkim „przekazywanie uczuć".

Z przyszłym filmem łączy się bardzo ważna sprawa: muszę nawiązać kontakt z jak najszerszą widownią. Moje dotychczasowe filmy nie cieszyły się zbyt wielkim powodzeniem i — przyznam się — nie bardzo mnie to wzruszało. Teraz natomiast pragnąłbym, aby mój film, który będzie opowiadał o losach osiemnastolatków, okazał się bliski, potrzebny i zrozumiały dla naszej młodzieży. Staram się więc zgłębić jej problemy i wszechstronnie je analizować. Dopiero wówczas będę mógł nawiązać kontakt pomiędzy dwoma biegunami, które w sztuce stanowią artysta i widz.

W tym nowym filmie najważniejszą rzeczą od strony warsztatowej będzie przymierze z aktorem, okazanie mu zaufania, a nie reżyserskie „dyktando". Pasjonującą rzeczą podczas kręcenia „Wujaszka Wani" było to, że Smoktunowski i Bondarczuk mieli zawsze własne propozycje, własną wizję roli. Ale jednocześnie dręczyły ich wątpliwości i obawy, czy pomysły te są słuszne. Wspólne niepokoje aktorów i reżysera, wspólne rozmyślania i poszukiwania mogą doprowadzić do prawdziwie twórczych rezultatów. Znów muszę zacytować Tołstoja, który mówił, że „pewność siebie i samozadowolenie, to uczucia straszne, przekreślające możliwości rozwoju i duchowego obcowania ludzi ze sobą". Te słowa są jakby adresowane do dzisiejszych reżyserów i aktorów.

Kto, co, gdzie?

MOSKWA. Grigorij Czuchraj przenosi na ekran powieść fantastyczną Aleksieja Tołstoja „Aelita", która była już raz sfilmowana w roku 1923 przez Jakowa Protazanowa.

HOLLYWOOD. Rita Hayworth i Robert Mitchum (zdjęcie 4) objęli główne role w westernie „Boży gniew". Reżyseruje Ralph Nelson.

RZYM. Roberto Rossellini ukończył film o św. Augustynie. Augustyn pochodził z Afryki Północnej, w roli tytułowej wystąpił znany aktor algierski Dery Berkanim.

WIEDEŃ. Horst Buchholz i Rossano Brazzi występują wspólnie w filmie „Wielki walc" Andrewa Stone. Będzie to film biograficzny o życiu Johanna Straussa.

LONDYN. Lindsay Anderson skompletował obsadę aktorską do swego nowego filmu „Och, szczęściarzu", który będzie ukazywał dalsze losy bohaterów „Jeżeli...". W rolach głównych, obok Malcolma McDowella, wystąpią Rachel Roberts i Ralph Richardson.

HOLLYWOOD. Główną rolę kobiecą w musicalowej wersji przedwojennego filmu „Zaginiony horyzont" odtworzy Liv Ullman (zdjęcie 1) po raz pierwszy w filmie amerykańskim.

RZYM. Bette Davis (zdjęcie 2) przybyła do Rzymu, gdzie wystąpi w filmie Luigi Comenciniego „Gra". Jej partnerami są: Joseph Cotten, Alberto Sordi i Silvana Mangano.

Premiery...

„Dekameron nr 2"

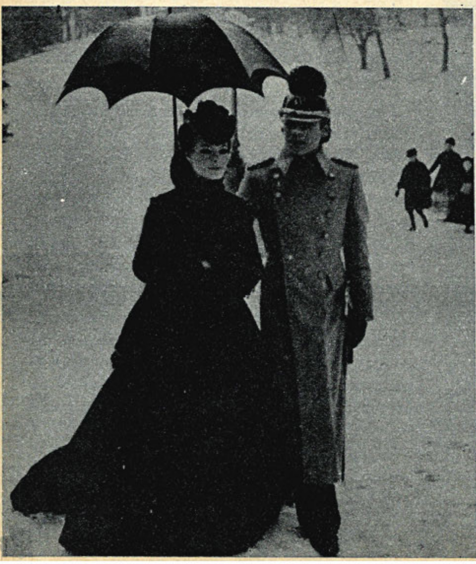
„Dekameron" Pasoliniego odkrył filmowcom włoskim nowe, atrakcyjne, a co najważniejsze — bezpłatne źródło inspiracji scenariuszowej: nowele Boccaccia. Spośród kilku nowych adaptacji „Dekamerona" wszedł już na ekrany film zrealizowany przez byłego dziennikarza Mino Guerriniego, który lojalnie dał mu tytuł „Dekameron nr 2". Guerrini przeniósł na ekran kilka opowiadań, pominiętych przez Pasoliniego, ale — jak twierdzą recenzenci — jego ambicje ograniczyły się wyłącznie do zainscenizowania sprośnych kostiumowych anegdot.

„Całość jest na wskroś ilustracyjna, jedyna wartość filmu to kolorowa fotografia, która kostiumy i dekoracje potrafiła zharmonizować ze stylem oryginału. Wśród wykonawców same nieznane nazwiska, choć niektórym aktorom nie można odmówić naturalności gry" — pisze recenzent dziennika „La Stampa".

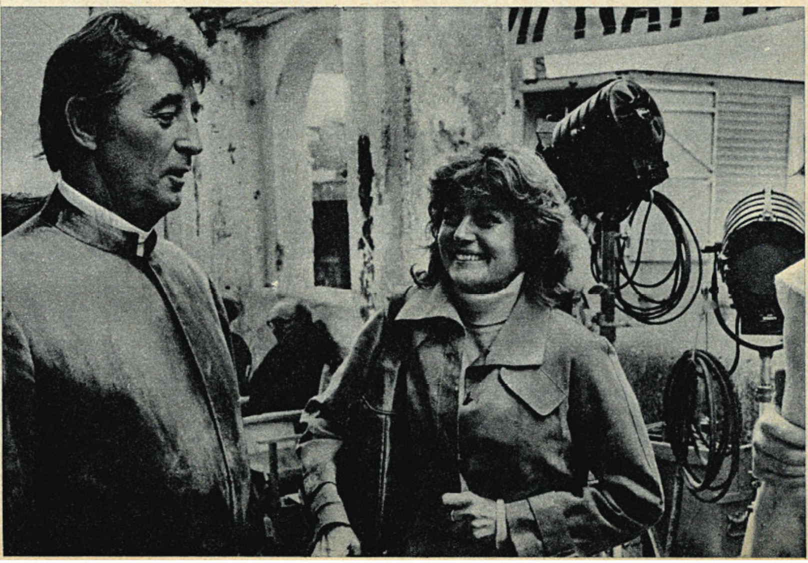
1 *Aktorka w Hollywoodzie*
Liv Ullman

2 *Aktorka w Rzymie*
Bette Davis

3 *Wymowna nagonka*
Romy Schneider i Helmut Berger



4 *Nowy western*
Rita Hayworth i Robert Mitchum



Jedynak"

Jedna z popularnych we Francji llad w stylu „pop" kończy się słowami: „Po prostu, człowiek nigdy nie winien znajdować się tam, gdzie go obecność jest bezsensowna". Te owa określają najtrafniej sytuację esnastoletniego Eryka, bohatera ancuskiego filmu „Jedynak". Eryk zskutecznie szuka zrozumienia i dzi w społeczeństwie pozorów, kczemności i tchórzostwa.

„»Jedynak« jest debiutem młodego żysera Michela Polaca. Ukazuje spaniały portret dorastającego łopca; nakreślony ręką równie ewną, jak niegdyś portret bohatera Czterystu batów« François Truffau. Ale oba te filmy dzieli dziesięć t. »Jedynak« został zrealizowany w it roku po wydarzeniach majowych 68. Jego autorem jest człowiek pozawiony kompleksów dzięki szkole eportażu telewizyjnego, twórca umiecy się posługiwać aktorami niezaodowymi i improwizowanymi dialoami – pisze recenzent dziennika »Le onde« – Michel Polac nie oszukuje, e stara się dowieść żadnej z góry zyjętej tezy. Jego film jest pełen ubtelności, czułości, prostoty, które eszcze silniej uwydatniają podskórną waltowność i tragizm wydarzeń. W ym sensie »Jedynak« to film głęboko olityczny".

Film, zrealizowany bardzo skromymi środkami, otrzymał nagrodę im. eorgesa Sadoula, a jego autora rytyka uznała za godnego spadkoierce Truffauta.

Obyczaje

De Santis i cenzura

Po kilkuletniej bezczynności, Giueppe De Santis zrealizował film Doświadczony fachowiec z zapewnioną przyszłością", z Lino Capolichio i Riccardo Cucciollą w rolach łównych. Film został zatrzymany rzez cenzurę, jako „zagrażający puicznej przyzwoitości".

— Mój film porusza niezwykle aktuane problemy w sposób artystycznie uczciwy — oświadczył De Santis. — ak samo zresztą, jak wszystkie moe poprzednie filmy, od „Gorzkiego yżu" do „Oni szli na wschód", któe przyniosły mi uznanie w kraju i a granicą. Decyzja cenzury jest dla nnie szczególnie krzywdząca, gdyż wydaje mi się, że zaszło nieporozunienie i cenzorzy mylnie identyfikuą kwestionowane sceny miłosne z wulgarnym erotyzmem. Wątek erotyzny stanowi nieodłączną część wszyskich moich filmów, ale jest zawsze uwarunkowany względami psycholoicznymi i dążeniem do pełni artytycznego rysunku postaci. Zakaz enzury jest dla nas tym bardziej krzywdzący, że w film ten włożyliśny wszystkie nasze fundusze.

Kronika

Oscary 72

W Hollywoodzie rozdano doroczne Oscary. Jako najlepszy film roku nagrodzono głośny dramat kryminalny „Francuski łącznik" (zdjęcie 5). Autor tego filmu, William Friedkin, uznany został za najlepszego reżysera, a wykonawca roli głównej, Gene Hackmann — za najlepszego aktora. Oscara za najlepszą kreację kobiecą zdobyła Jane Fonda, występująca w filmie „Klute", a nagrodę dla najlepszego filmu zagranicznego przyznano włoskiemu „Ogrodowi rodziny Finzi-Continich" Vittorio De Siki.

Chaplin w USA

Charles Chaplin przybył do Nowego Jorku w towarzystwie żony i córki Josephine, witany na lotnisku Kennedy'ego przez przedstawicieli prasy, filmu i telewizji oraz kilka tysięcy wielbicieli. Następnego dnia w sali Philharmonic Hall odbył się galowy pokaz filmów „Brzdąc" i „Nieroby". Wśród kilku tysięcy widzów nie zabrakło weteranów kina i przedstawicieli świata artystycznego, jak Lillian Gish, Douglas Fairbanks jr., Leopold Stokowski, Otto Preminger i inni.

Chaplin został przyjęty przez burmistrza Nowego Jorku, Johna Lindsaya, który wręczył artyście pamiątkowy złoty medal. Następnie udał się do Los Angeles, gdzie wziął udział w dorocznej uroczystości rozdania Oscarów, przyjmując osobiście specjalną nagrodę za zasługi dla rozwoju sztuki filmowej i wybitne osiągnięcia artystyczne.

Prasa amerykańska zwraca uwagę, że Chaplin nie zatrzymał się w USA ani godziny dłużej niż to było potrzebne dla wzięcia udziału w uroczystościach i natychmiast po ich zakończeniu odleciał do Europy.

Zmarł Arthur Rank

W wieku 83 lat zmarł najbardziej znany z angielskich producentów filmowych, lord Arthur Rank. Swą działalność w kinematografii rozpoczął w roku 1928, ale dopiero lata powojenne stały się okresem dynamicznej ekspansji jego placówek produkcyjnych, dystrybucyjnych oraz sieci kin — także poza granicami Anglii. Zmierzch filmowego „imperium Ranka" następował w miarę rozwoju telewizji, a jego działalność zaczęła stopniowo obejmować inne dziedziny przemysłu (urządzenia biurowe Rank-Xerox).

Likwidacja festiwali

Po rezygnacji Brazylijczyków z organizowania festiwalu w Rio de Janeiro, również w Argentynie nie odbędzie się festiwal filmowy w Mar del Plata. Przyczyny: trudności finansowe.

Na jubileusz ZSRR

Na pięćdziesięciolecie Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, które przypada 31 grudnia 1972, radzieckie wytwórnie przygotowują wiele okolicznościowych pozycji. „Ja — obywatel Związku Radzieckiego" to tytuł filmu realizowanego w Mosfilmie, który ukaże osiągnięcia socjalistycznego państwa we wszystkich dziedzinach życia. Z kolei w Centralnej Wytwórni Filmów Dokumentalnych powstaje film „ZSRR — 50 lat", w którym wykorzystane zostaną liczne kadry archiwalne, a w wytwórni Centrnauczfilm — pozycja ukazująca Kraj Rad w perspektywie rozwoju geograficznego i etnograficznego.

Wiele filmów jubileuszowych przygotowują także wytwórnie republikańskie. W Kijowie powstaje film „Kołchoz nad Tisą" — o wsi, w której żyją i pracują przedstawiciele dwudziestu narodowości oraz „Kijów — Erewań" — o braterskiej współpracy stolic dwu republik. W Mińsku trwa praca nad filmem „Nad Prypecią stanie gigant", ukazujący budowę wielkich zakładów petrochemicznych, przy których kooperuje przemysł wszystkich niemal republik radzieckich. Okolicznościowe pozycje powstają na Dalekim Wschodzie („Kapse" — słowo to znaczy po jakucku dzień dobry), w Gruzji („We wspólnej rodzinie"), na Łotwie („Ramiona"), a nawet w kraju Czeczenów („Śladami bohaterów").

5 *Głośny kryminał*
„Francuski łącznik"

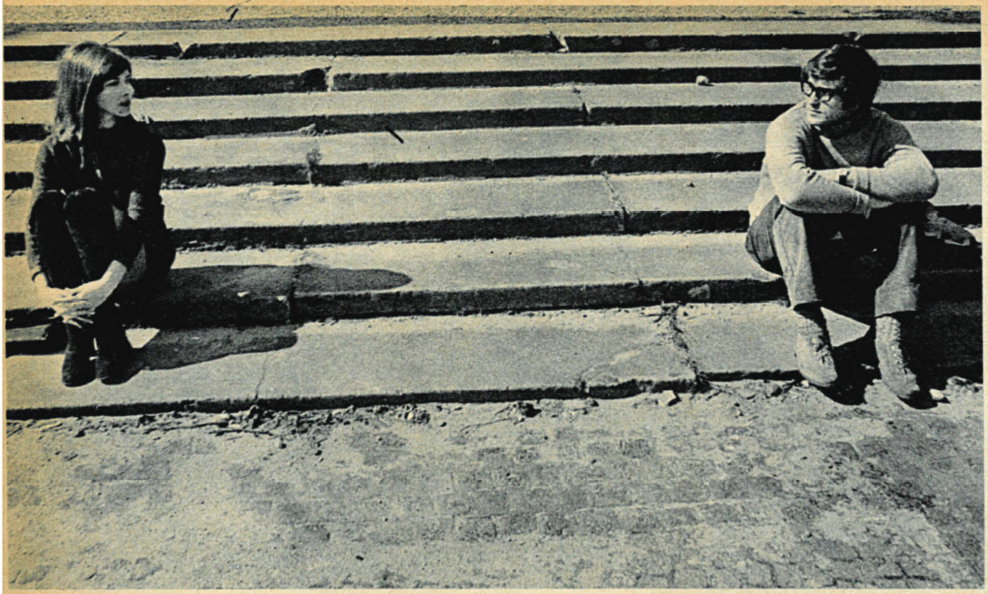
Ciekawostki

Mickey Mouse i „rewolucja seksualna"

Wytwórnia zmarłego przed kilku laty Walta Disneya, wraz z wydawnictwem specjalizującym się w wydawaniu komiksów, wypuściła na rynek nową serię książeczek obrazkowych, których głównymi bohaterami są Mickey Mouse i kaczor Donald. Tym razem jednak starzy bohaterowie zostali przystosowani do potrzeb „rewolucji seksualnej". Mickey Mouse i jego ukochana są maniakami seksualnymi, a kaczor Donald — opiekunem dziewcząt lekkiego prowadzenia.

Visconti w Bawarii

Ekipa Viscontiego przebywała niedawno w Bawarii, realizując w tamtejszych zamkach i pałacach zdjęcia do filmu „Ludwik". Filmowcy nie mogli narzekać na brak zainteresowania ze strony miejscowej opinii. Na łamach gazet mówiono o „zagranicznych świniach, które chcą zmieszać z błotem honor i pamięć o królu Bawarii", a współpracownicy Viscontiego otrzymywali telefony i anonimowe listy, grożące nawet zamachami bombowymi. Przyczyną tej nagonki był fakt, iż włoski reżyser nie zamierza w swym filmie ukrywać tego, że Ludwik II był homoseksualistą, a końcowe sceny ukazują chorego umysłowo króla, który topi się w jeziorze Starnberg. Prasa bawarska rozpisuje się też o Helmucie Bergerze (zdjęcie 3), nie szczędząc swym czytelnikom pikantnych szczegółów o życiu austriackiego aktora: publikuje się zdjęcia Bergera z czasów, gdy pozował do aktów i przypomina jego kreację ze „Zmierzchu bogów". Wymowa tej nagonki jest jednoznaczna: „I taki typek ma grać naszego Ludwika II!".



Odtwórcy głównych ról: Barbara Brylska i Jan Nowicki

urzeczenie

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „ANATOMIA MIŁOŚCI"

Po raz pierwszy zobaczyli się przypadkowo; jutro mogli o tym zapomnieć. Nie zapomnieli. I właściwie od początku było za późno na ucieczkę przed siłą tego przyciągania. „Zdałam sobie sprawę, że mogłabym przeżyć całe życie i nie wiedzieć, nawet nie przeczuwać, jak można być szczęśliwą. Zresztą może mi się tylko wydaje, że tak właśnie wygląda to, co nazywamy szczęściem. Dlatego przyjechałam tutaj. Przechodzę coś w rodzaju kwarantanny. Boję się, że kiedy znowu spotkam Adama, nagle wszystko co myślę i czuję, to na co mamy szansę, okaże się złudzeniem". Nie powie tego nikomu; na pewno nie jemu. Zda sprawę ze stanu swoich uczuć tylko samej sobie.

Nie są już w wieku Romea i Julii, mają za sobą różne doświadczenia. Nietrudno im i dzisiaj, kiedy zechcą poszukać odwetu, znaleźć kogoś na jeden wieczór albo na dwa tygodnie. Ten ktoś bez znaczenia może dopiero teraz nabrać wagi. Tamto uczucie okaże się wymagające. Byle panienka na zawołanie, byle szczeniak nie znający swojego miejsca — mogą wszystko zniszczyć.

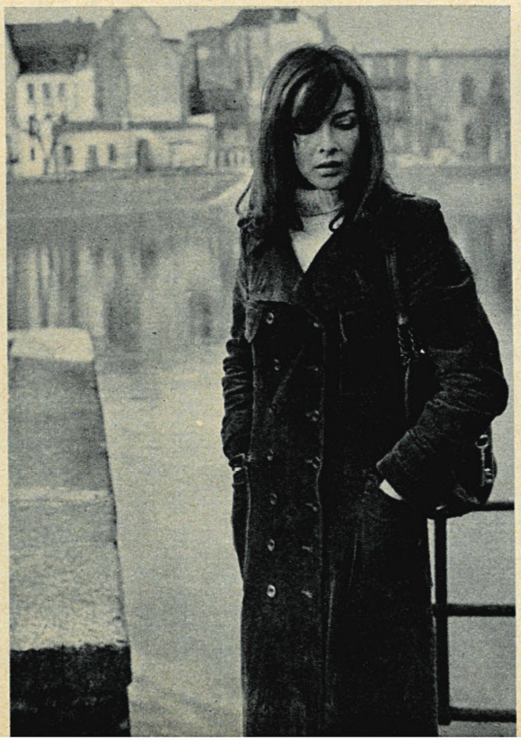
Czekanie przy telefonie. Ucieczka. Powrót. Czekanie przy telefonie. Przypadkowe spotkanie na ulicy, ulga i euforia, coś z uczucia narkomana, kiedy wreszcie zaspokoi pragnienie. Potem nadzieja staje się spełnieniem, zapłaciliby za to wszystkim, co mają. Dokąd nie pojawi się pierwszy błysk świadomości, że zapragnęli niemożliwego, budują na nietrwałym, a więc trzeba to ulotne związać, zatrzymać siłą. Strach przed utajoną groźbą zamienia się w desperacką prowokację; niech już lepiej wybuchnie, będzie przynajmniej z czym stanąć twarzą w twarz. „Nie chcę cię już widzieć". — „Adam, ale dlaczego?" — „Jeśli sama tego dotąd nie rozumiesz, nie mam ci nic do powiedzenia". „To niemożliwe, Adam, powiedz, że to wszystko nieprawda". I to wszystko, oczywiście, nieprawda.

★

Pierwsza wersja scenariusza, napisana przez Ireneusza Iredyńskiego (scenariusz nosił wtedy tytuł „Klucz od bramy"), szukała uzasadnienia dla powikłań tej miłości w sferze ciemnej siły, która dałaby się chyba zidentyfikować jako pragnienia upokarzania (on) i upodobani w tym, by być upokarzaną (ona). Scenopis reżysera Romana Załuskiego z ciemnej siły rezygnuje, zamienia ją w bardziej oswojoną — zachłanną zazdrość. Jeśli „anatomia miłości" — musi to być uczucie bez domieszek dewiacji, jakiego mógł doświadczyć każdy. A przy tym, jak każda miłość, osobne, samo dla siebie, wyjątkowe.

Anatomia — a więc nie melodramat. Sama rzeczowość tytułu jednak nie wystarczy; reżyser szukał innych sposobów, przede wszystkim dramaturgicznych. Najpierw myślał o monologu wewnętrznym, wygłaszanym przez bohaterów wprost do kamery, a więc do widza. Widz stałby się wprowadzonym z zewnątrz świadkiem, rozbijającym utkaną z uczuć rzeczywistość. Później narodził się pomysł wprowadzenia owego czynnika destrukcji, pozwalającego na zobiektywizowaną analizę stanów uczuciowych — wprost na ekran, w obręb samej fikcji. Ktoś niewidoczny miał zadawać bohaterom pytania, zmuszające ich do rozbioru własnych doznań. Potem ów niewidoczny interlokutor miał pojawić się na ekranie osobiście, jako postać umowna, dosyć zagadkowa, której istnienie można by objaśnić na kilka sposobów: przewodnik? autor? reżyser? Wszystkie te chwyty zrywały jednak więź emocjonalną między tym co miało się dziać na ekranie a widownią. Byłyby na miejscu w filmie zbudowanym z dygresji, w filmie typu eseistycznego; tu mogły wszystko znisz-

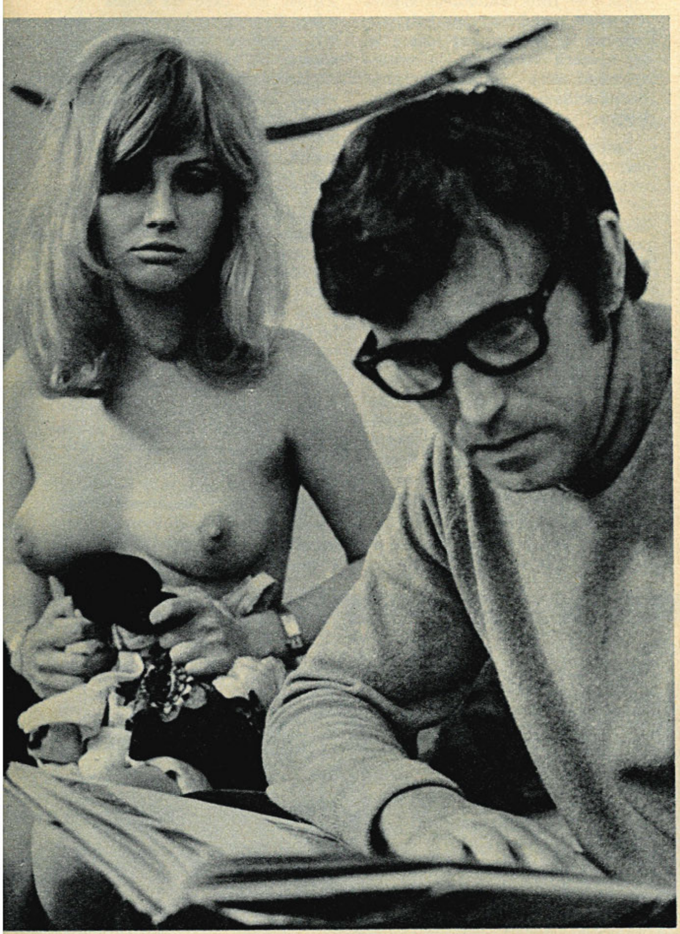
Barbara Brylska



Jan Nowicki

czyć. Pomysły — zasadzki. Zna je każdy reżyser, musi je po kolei przezwyciężyć, zanim wpadnie na ten jedyny właściwy.

Pomysł ostatni (co nie znaczy, że ostateczny): działanie bohaterów ma się przeplatać z czymś na kształt monologu wewnętrznego, będącego próbą rekonstrukcji cudzych myśli. Psychologiczny punkt wyjścia mniej więcej taki: własne uczucia w okresie ich gwałtownego wybuchu



Barbara Karska i Jan Nowicki

objawiają się nam przede wszystkim jako cierpienie albo szczęście, tępy ból albo euforyczna radość. Intelekt, póki może, uchyla się od udziału w tym szaleństwie. Działa na pełnych obrotach, ale wprzęgnięty do innej pracy: ma rozszyfrować świat uczuć drugiego człowieka. A więc — nie monolog jako analiza własnych emocji, lecz jako próba uświadomienia sobie reakcji uczuciowych partnera, ogromny wysiłek wyobraźni, by usłyszeć cudzy głos wewnętrzny, podsłuchać tamten monolog, który się w tej chwili toczy. Nieosłonięty grą, prawdziwy. Ale to, co ostatecznie usłyszymy, będzie równie omylne, jak znaki, którym nie chcieliśmy zawierzyć; głos sfałszowany naszą nadzieją, niepokojem, niezadowoleniem z siebie. W założeniu — trzeźwa analiza, próba spojrzenia na siebie cudzymi oczyma; a może ich wcale nie ma, może patrzą na nas ciągle tylko nasze własne oczy?

*

Film o miłości, gatunek wstydliwy i staroświecki, wymagający dodatkowych usprawiedliwień i motywacji, albo, jak w „Love Story", prowokacyjnej prostoty, którą można potem nazwać mitem. Temat dający się zamknąć w złotej myśli, że miłość jest tym, co dzieje się między dwojgiem kochających się ludzi. Wpisuje się tę formułkę pensjonarkom do sztambucha, czasami pasuje do kroniki wypadków: bywa że trafia do czyjejś historii choroby w domu bez klamek.

Coś, co dzieje się między dwojgiem ludzi; czasem tylko w jednym. Chyba zawsze tylko w jednym.

Najpierw jedynie zachwyt dla czyjegoś istnienia, nadzieja, która boi się samej siebie, lęk przed klęską i lęk przed wygraną. Pokora, nic dla siebie, tylko pragnienie oglądania cudzych oczu. Potem — żeby one nie patrzyły na nic więcej. Najpierw bezbronność, poczucie zagrożenia i winy, kapitulacja godności. Potem chęć owładnięcia cudzymi myślami, cudzą osobą, cudzą duszą. Najpierw fascynacja, potem obsesja, wreszcie udręka, której niczym nasycić nie można, już tylko bólem i samozniszczeniem.

„Bo nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie.

Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy tobą".

Aż wreszcie zaczadzenie opadnie, wyda się urojeniem i wstydliwym snem, choroba minie. Piękna choroba.

BOŻENA JANICKA
ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

zapiski krytyczne

● CZECHOW ZWYCZAJNY ● DREWNIANY ARNOLF ● TELEWIZJA I BARBARZYŃCY ●

PONIEDZIAŁEK

Mam znów zaległości w oglądaniu programów telewizyjnych. Winne temu liczne imprezy filmowe. Nie wydaje się jednak, bym wiele stracił.

Do serca przypadła mi monodrama „O szkodliwości palenia tytoniu" według Czechowa, w reżyserii Jerzego Antczaka, w wykonaniu Tadeusza Fijewskiego. Ma ona coś z monologu Marmieładowa ze „Zbrodni i kary" Dostojewskiego, pokazanego również niedawno w TV z Janem Świderskim. Czechowowski tekst jest łagodniejszy, pozornie mniej dramatyczny. Sprawa Marmieładowa brzmiała chwilami za gwałtownie, zanadto po szekspirowsku na tle reszty programu telewizyjnego. Tekst Czechowa jest zwyczajniejszy i lepiej do naszej codzienności przystaje. Poza tym był tu Fijewski.

Pisałem niedawno o ludzkiej stronie sztuki Fijewskiego. Niełatwo ją określić. Może postacie, które tworzy, mają coś z dziecka? Z echa dzieciństwa, aury dzieciństwa, wrażliwość i bezbronność? Uchroniło się to jakoś w jego postaciach. Monolog w wykonaniu Fijewskiego był wzruszający, zapominało się, że to kunszt aktorski. A mały ekran lubi, żeby o tym zapomnieć.

WTOREK

I znów o Fijewskim. Kiedy oglądałem w telewizji „Szkołę żon" Moliera w reżyserii Jerzego Gruzy z Wojciechem Siemionem w roli Arnolfa, porównywałem ten spektakl z „Chorym z urojenia" w Teatrze Polskim, gdzie Fijewski grał Argana. Bardzo straciła „Szkoła żon" na tym. Nie mówię o tekście sztuki, jej tekst czasem wolę nawet od „Chorego z urojenia". Z dramatu Arnolfa można zrobić rzecz niezwykle przejmującą. Nic z tych możliwości nie czuło się w realizacji Gruzy. A Arnolf był drewniany. W sposób jednak niezamierzony. Arnolf zakochany w Anusi? Arnolf Siemiona tę miłość udawał. Podczas gdy u Moliera jest uczucie prawdziwe, dręczące, tragiczne — Siemion je markował.

CZWARTEK

W prasie trochę kolejnych rozważań o teatrze TV. Jerzy Antczak w „Ekranie" wspomina z rozrzewnieniem pionierskie lata (w końcu nie tak odległe). Owe improwizacje, ambicje. Adam Hanuszkiewicz w tym samym numerze proponuje, żeby do telewizji wpuścić zupełnie nowych ludzi.

Podobne kłopoty co TV, miał kiedyś film. Niedawno w Filmotece widziałem „Hamleta" z 1913 roku. Spektakl sceniczny żywcem przeniesiony na ekran, do tego stopnia nie liczący się z kinem, choćby z niemotą ówczesnego kina, że aktorzy wygłaszali z ekranu całe nieme monologi (nawet napisów poskąpiono). Do telewizji wypadałoby wpuścić „barbarzyńców", ludzi, którzy się przed małym ekranem wychowali, zastępował im niańkę, pierwsze lektury, w późniejszych latach często szkołę. „Barbarzyńcy" w końcu, nie artyści innych sztuk, stworzyli kino.

SOBOTA

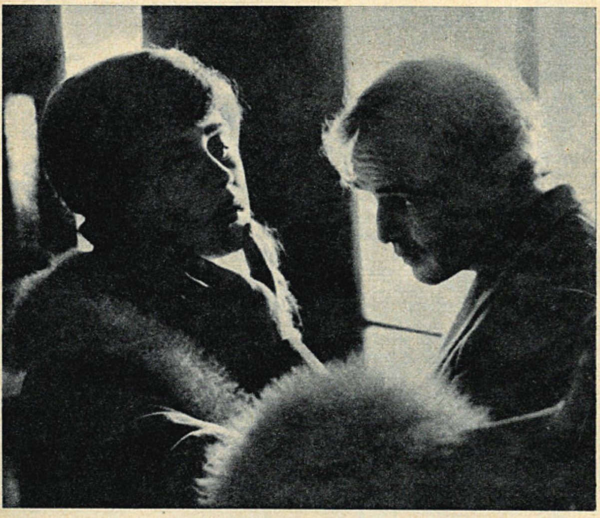
O ile lepiej od teatru sprawdza się na małym ekranie taki „Bonanza". Ma zresztą coś z wczesnych taśm filmowych: możliwie wiele naturalności, niezbędnych informacji o ludziach, rzeczowości. Celowali w tym kiedyś Amerykanie i nadal, jak widać, celują. Nie przeszkadzała im kultura książkowa, w ogóle kultura artystyczna, bo jej nie mieli za wiele. Wystarczy porównać „Bonanzę" z francuskim serialem „Arsen Lupin", żeby się przekonać, jaka jest z kolei pokrętna ta opowieść o bohaterze Leblanca, ile reminiscencji z bulwarowej scenki wwala się na ekran wraz z nią, ile „gry".

W tym samym mniej więcej czasie widziałem w TV kawałek filmu z Bogartem. Ten aktor był tak bardzo sobą. Nie tą czy inną postacią, a rozdzierająco bliskim widzowi człowiekiem. „Któż nie nosi żałoby po Humphreyu Bogarcie zmarłym w pięćdziesiątym szóstym roku życia, z powodu raka przełyku i pół miliona kieliszków whisky?" — pisał pięknie o nim André Bazin — „Nikt lepiej niż Bogart — ośmielę się powiedzieć — nie ucieleśnił immanentności śmierci, a także zagrożenia śmiercią. Nie myślę o tej śmierci, którą się zadaje, ani o tej, którą się przyjmuje; myślę o śmierci z odroczeniem, która jest w każdym z nas".

ALEKSANDER JACKIEWICZ

OSTATNIE TANGO

Na czoło młodych reżyserów włoskich wysunął się ostatnio Bernardo Bertolucci. Ma 31 lat, zrealizował pięć filmów, z których „Konformista" (zob. „Filmy, o których się mówi", nr 16/71) przyniósł mu światowy rozgłos. Swój najnowszy film, z Marlonem Brando, kręci w Paryżu



Dwie ofiary
Maria Schneider i Marlon Brando

— *To już koniec!* — woła dziewczyna wkładając na nagie ciało zmiętą suknię ślubną. Opodal stoi mężczyzna w średnim wieku, trzyma za ogon martwą mysz i — niby wahadłem macha nią sobie przed oczyma. Jedynym meblem w pokoju jest łóżko. W tej scenerii rozgrywa się znaczna część akcji filmu Bernardo Bertolucciego „Ostatnie tango w Paryżu".

Dziewczynę gra Maria Schneider, córka Daniela Gelin. Na szczęście podobna jest bardziej do matki, nikomu nieznanej bibliotekarki, niż do swego sławnego ojca: ma delikatne rysy twarzy, urodę niemal dziecięcą. Mężczyzną jest Marlon Brando. Przyjechał na zdjęcia z Los Angeles razem z kilkunastoletnim synem. Musiał go zabrać ze sobą, bo matka chłopca, Meksykanka, z którą Brando nie żyje — wynajęła kilku hippiesów, by go porwali ojcu. Chłopiec ma na imię Christian i jest jedynym Amerykaninem spośród dzieci aktora; dwoje innych mieszka ze swymi egzotycznymi matkami w Meksyku i na Tahiti.

Maria Schneider urodziła się w 1952 roku. Wtedy właśnie Brando osiągał szczyty swojej kariery, zachwycając wszystkich świetną kreacją w „Tramwaju zwanym pożądaniem" reżyserii Elii Kazana. Dwadzieścia lat nie zdołało jednak zniszczyć do końca jego mitu. Pamiętny „gniewny i dziki", z okresu jeszcze przed Jamesem Deanem, dobiega dziś pięćdziesiątki, coraz bardziej siwieje, rysy mu się zaostrzają. Odchudza się i cierpi na bezsenność, toteż czasem drzemie na planie, nawet na stojąco, jak koń.

Film „Bóg Ojciec" znów przypomniał Marlona Brando publiczności. Bertolucci, którego historyczno-psychologiczne studium „Konformista" zrobiło w ciągu roku zadziwiającą karierę na ekranach całego świata, uznał amerykańskiego aktora za idealne wcielenie bohatera swego nowego filmu. Obiecał mu rolę na wskroś nowoczesną. Brando zgodził się. Erotyka? Tak, ale pojęta subtelniej, a jednocześnie drapieżniej niż to jest dziś w zwyczaju. Temat? „Historia dojrzałego mężczyzny, dwudziestoletniej dziewczyny i ich cielesnego stosunku" — jak to lapidarnie sformułował reżyser.

WAJDA BUŁHAKOW I INNI

MICHAEL HANISCH

KORESPONDENCJA WŁASNA Z BERLINA

Sen Piłata
Wojciech Pszoniak jako Jeszua

Radziecki autor, polski reżyser, zachodnioniemiecki producent; owocem ich współpracy jest film, o którym mówią nie tylko niemieccy widzowie.

Drugi program zachodnioniemieckiej telewizji miał najwyraźniej kłopoty z ustaleniem tytułu nowego filmu Andrzeja Wajdy. Początkowo nazwano go „Piłat". Trzy dni przed emisją zapowiadano go pod niezwykłym tytułem „Film na Wielki Piątek". A że trudno nadawać „Film na Wielki Piątek" dwa dni przed Wielkim Piątkiem, zmieniono tytuł na „Piłat i inni", a „Film na Wielki Piątek" pozostawiono jako podtytuł. Wszystkie te tytuły mają to do siebie, że żaden nie odwołuje się do literackiego oryginału, wykorzystanego przez Wajdę. Jest nim powieść Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata". Wajda zaadaptował jedynie cztery z trzydziestu dwóch rozdziałów (plus epilog) książki. Wprawdzie stanowią one oddzielną całość, ale może to szokować niejednego z miłośników prozy rosyjskiego pisarza. Kolejny szok mogą wywołać już pierwsze sceny filmu. Reporter (grany przez Wajdę) przeprowadza wywiad z baranem. Zwierzę w bardzo mądrych słowach opowiada o wyższych koniecznościach baraniego losu (wywiad odbywa się na podwórzu rzeźni!). Po tym nieoczekiwanym prologu zaczyna się właściwy film. Składa się z trzech części, z których każda zatytułowana jest imieniem jej głównego bohatera.

Część pierwsza — „Piłat" — to wielki dialog pomiędzy Poncjuszem Piłatem (Jan Kreczmar) a Jeszuą (Wojciech Pszoniak): filozoficzny dyskurs oskarżyciela i oskarżonego przed trybunałem. Dialog opiera się ściśle — jak zresztą w całym filmie — o tekst Bułhakowa. Część druga — „Mateusz" — opowiada o męce skazańca i rozpaczliwej walce Mateusza (Daniel Olbrychski) o łaskę dla nieszczęśliwego. Mateusz w swej oskarżycielskiej mowie zwraca się przeciwko Bogu, czyni Stwórcy wyrzuty, że ten godzi się na ukrzyżowanie i męczeńską śmierć Jeszuy. Są to główne, najmocniej wbijające się w pamięć epizody filmu: Mateusz błaga, prosi, krzyczy, złorzeczy, zmaga się bezskutecznie z Bogiem. Fragment ten osiąga tak przejmujący wyraz dramatyczny, że reżyser rezygnuje ze zdubbingowania dialogu na niemiecki. Zaskoczeni widzowie słyszą nagle z ekranu polski język, tłumaczony następnie przez niemieckiego spike-

MARLONA BRANDO

Bohater jest Amerykaninem, człowiekiem wewnętrznie rozbitym — jego żona popełniła niedawno samobójstwo. Dziewczyna — paryżanka, jest narzeczoną reżysera telewizyjnego. Spotykają się przypadkowo w pokoju, który chcieli wynająć. Potem ich spotkania w tym samym pokoju zamieniają się w obsesję. Łóżko staje się wyspą, która oddziela ich od świata i ludzi. Nie chcą o sobie nic wiedzieć, nie interesuje ich przeszłość ani przyszłość. Po tygodniu następuje wstrząs: dziewczyna oświadcza, że wychodzi za mąż; to ich ostatnie spotkanie. On odczuwa to jako kres wszystkiego, nie może się z tym pogodzić; gdy dziewczyna odchodzi, idzie za nią. Następuje tragiczny finał.

— *W moim filmie są sceny brutalne, zwłaszcza na początku* — mówi Bertolucci. — *Starałem się nie być hipokrytą i nie czarować widza estetyką nagich ciał w oderwaniu od przeżyć bohaterów. Staram się widzieć bohaterów niejako od wewnątrz; unikam oddalenia i tak nadużywanego dziś telewizyjnego, który dematerializuje obiekty, a ciału przydaje wdzięcznej, oleodrukowej plastyczności. Kino opisuje zawsze stosunek miłosny w sposób estetyzujący sytuację i na tym poprzestaje. Mnie interesuje coś wręcz przeciwnego. Jestem przekonany, że im bardziej podkreśla się jego fizyczność, tym prawdziwiej i głębiej ujawnić można duchowe stany bohaterów. Na ekranie nie ma rzeczy bardziej dramatycznej i przejmującej niż akt miłosny. Wstyd i szczerość, sztuczność i intymność, fałsz i prawda — zaczynają walczyć ze sobą już w czasie zdjęć, na planie, a mechanizm tych kontrowersji przenosi się potem na widownię. Akt miłosny na ekranie powinien przypominać swą intensywnością emocjonalną — zabójstwo. Zabójstwo, w którym brak zbrodniarza, są natomiast dwie ofiary.*

Marlon Brando zdaje się być cierpliwym i ufnym wykonawcą zamiarów reżysera. Na planie jest przeważnie milczący, czasem wydaje się nieobecny. W rozmowie przyznaje, że swoje życiowe ambicje przestał już wiązać z kinem. Staje przed kamerą dla zarobku, a gdy nie kręci, przebywa najchętniej na Tahiti, gdzie planuje założenie instytutu do badań nad planktonem, jako produktem żywnościowym; interesują go zagadnienia ekologiczne i antropologiczne dotyczące ludności kolorowej w USA. W kinematografii odstręcza go duch komercjalizmu, stojący za każdym przedsięwzięciem: w żadnej innej dziedzinie sztuki artysta nie jest do tego stopnia przedmiotem manipulacji. Najgorsi są zaś wielcy zmumifikowani geniusze.

— *W czasie kręcenia „Hrabiny z Hongkongu" Chaplin z zawziętą złośliwością udawał, że nie pamięta, jak się nazywam i wołał do mnie na przemian: — Mister Brundo! Mister Brondo! Mister Brindol! Mister Brendon!*

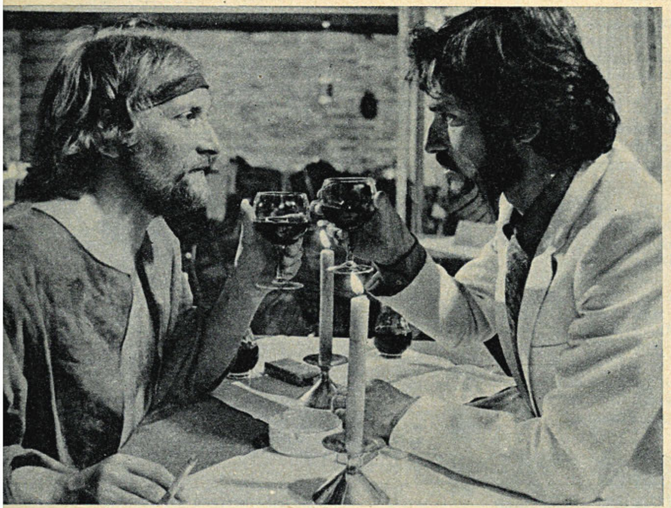
— *Wybrałem Marlona Brando do głównej roli* — mówi Bertolucci — *bo mój stosunek do niego jest nieco nostalgiczny. Z takim podziwem oglądałem go przed laty w kinie, że dziś wydaje mi się zjawą, cieniem powracającym z przeszłości. Początkowo myślałem o aktorach włoskich typu Marii Michi czy Massimo Girottiego. W ogóle lubię odwoływać się do przeszłości kina poprzez cytaty lub aluzje. W moim filmie jest łódź, która nazywa się „L'Atalante", jak w ostatnim filmie Jeana Vigo; jest Hotel du Nord, jak u Marcela Carné. Ale choć wychowałem się w filmotece i kino jest moim żywiołem, nie chciałbym robić filmów przeznaczonych do wyświetlania jedynie w katakumbach paryskich kin studyjnych, dokąd zlatują się „wampiry filmu" — kinofile.*

Po sukcesie „Konformisty" prasa amerykańska nazwała Bertolucciego „reżyserem o błyskawicznej karierze". Reżyser kiwa głową:

— *Błyskawiczna kariera! W roku 1962 pokazałem w Wenecji film „La commare secca": katastrofa! W roku 1964 w Cannes wyświetlono „Przed rewolucją": klapa; ktoś pytał, czemu nie zmieniam zawodu. Potem pięć lat bezczynności i „Partner" w Wenecji 1968: dno; mówiono: „Biedaczysko, szkoda go". Dopiero w „Strategii pająka" zacząłem „uwalniać się od nerwowości mojej dotychczasowej stylistyki". Był to pierwszy film, w którym „odrzucam patynę pamięci, wygładzającą i osładzającą wszystko i zwracam się ku teraźniejszości". Wystarczy?*

Po ukończeniu „Ostatniego tanga w Paryżu" Bertolucci wyjeżdża do USA, gdzie nakręci społeczno-kryminalny dramat „Red Harvest", oparty na powieści Dashiella Hammetta. A Marlon Brando uda się do Włoch, by zagrać Mussoliniego.

Opr. Z. P.



Wieczerza z Judaszem
Wojciech Pszoniak i Jerzy Zelnik

Mateusz z ciałem Jeszuy
Daniel Olbrychski i Wojciech Pszoniak

ra; nigdy dotychczas w filmach fabularnych tego nie praktykowano. Ostatnia część — „Judasz" — odmalowuje zdradę i śmierć Judasza (Jerzy Zelnik).

Oto zarysy akcji filmu Wajdy, który starał się pozostać wierny tekstowi Bułhakowa, opierającemu się z kolei na Nowym Testamencie. Oczywiście polskiemu reżyserowi nie chodziło o jednoznaczną, ilustracyjną inscenizację widowiska pasyjnego. Wyraźnie podkreśla ponadczasowy, metaforyczny sens zdarzeń. Osiąga to z pomocą nowych, oryginalnych metod i środków nigdy dotychczas nie używanych w tak szerokim zakresie. Nie stylizuje obrazów, lecz stapia ze sobą dwie odległe epoki: początki naszej ery i dzisiejszą rzeczywistość zachodnioniemiecką. Protagoniści występują w kostiumach z dawnych czasów, ale tło akcji jest współczesne: Norymberga i sceneria NRF naszych dni. Tylko szef tajnej policji (Andrzej Łapicki), który organizuje zgładzenie Judasza i sam Judasz ubrani są nowocześnie. Przywodzi on na myśl szefa potężnej mafii — zresztą zadania szefa są pokrewne gangsterstwu. Dodajmy, że Wajda częściowo sam projektował kostiumy.

Najbardziej przejmująca scena filmu rozgrywa się we wraku samochodu, z którego rozbrzmiewa oskarżycielska oracja Mateusza przeciwko Bogu. W tle — samochody pędzące po autostradzie. Jednocześnie słychać krzyk ukrzyżowanego, brzmią chorały z „Pasji św. Mateusza" Jana Sebastiana Bacha. Akustyczna warstwa stanowi w ogóle jeden z wiodących elementów filmu.

„Piłat i inni" to dzieło zaskakujące, złożone, pełne różnorakich znaczeń, które nie dla wszystkich widzów są od razu czytelne. Jest to niemiecki film nakręcony przez Polaka, medytacja polskiego reżysera nad Niemcami. Widać to już w pierwszej części utworu: wielki dyskurs pomiędzy Piłatem a Jeszuą toczy się w ruinach norymberskiej hali kongresowej. Jak wiadomo, wybudował ją na wzór antycznych budowli hitlerowski architekt Albert Speer. Oskarżycielska mowa Piłata przywodzi na myśl wystąpienia hitlerowskich przywódców na masówkach. Publiczność stanowią słuchacze jednej z mów Hitlera na norymberskim Parteitagu. Także epizod śmierci Judasza przypomina charakterystyczne niemieckie wątki: nastrój wesela, pogody, dobroduszności, poza którym czai się podstępna intryga.

Film Wajdy zasługuje na szczegółową analizę i wnikliwą ocenę. Zasługuje też na inną publiczność, niż ta, która co dzień zasypia przy telewizorach. Miejmy nadzieję, że po telewizyjnej premierze zdoła trafić również na wielkie ekrany.

MICHAEL HANISCH

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

27 KWIETNIA 1942

DIABELSKIE SZTUCZKI

Rok 1942 w okupowanej Francji. Czasy były ciężkie i niemal każdy film rodził się z wielkimi trudnościami. A w przypadku Marcela Carné sytuacja była jeszcze dodatkowo nader skomplikowana. Reżysera oskarżali kolaboracjoniści, że swą twórczością przyczynił się pośrednio do upadku Francji. To „Ludziom za mgłą" — oświadczał we wrześniu 1940 jakiś ultragorliwy dziennikarzyna — zawdzięczamy przegraną wojnę. Defetysta, pesymista, zwiastun klęski — oto garść epitetów, jakimi obdarzano jednego z czołowych twórców francuskiej kinematografii. Kampania oszczerstw była tym łatwiejsza i smakowitsza, że cel ataków znajdował się pod ręką, we Francji. Był przecież Carné jedynym z „wielkiej czwórki", który nie wyjechał za granicę. Duvivier, Renoir i Feyder pracowali na emigracji.

Kilka projektów Carné, jak to się mówi, spaliło na panewce. Ze względów obsadowych nie udało się, jeszcze przed niemiecką inwazją, zaadaptować powieści Jamesa Caine'a „Listonosz zawsze dzwoni dwa razy". Scenariusz filmu „Zbiegowie z roku 4000", według powieści Jacquesa Spitza, był szczegółowo opracowany już po maju 1940 roku, ale producent uznał, że projekt jest zbyt kosztowny, niewygodny dla eksploatacji (miały być dwie części), i wreszcie... zbyt ambitny. Minister Goebbels wyraźnie oświadczył, że nie życzy sobie, by we Francji produkowano filmy poważne. Ukazywać się powinny wyłącznie filmy lekkie, puste i głupie. Nic nie wyszło także z projektu ekranowej wersji opowiadania Marcela Aymé „Siedmiomilowe buty". Do długiej listy porażek scenariuszowych dorzucić jeszcze trzeba „Nanę" i „Milorda d'Arsouille".

Wreszcie producent André Paulvé zgodził się na realizację scenariusza „Wieczorni goście" pióra Jacquesa Préverta i Pierre Laroche'a. Była to opowieść o przedziwnych wydarzeniach, jakie wydarzyły się na południu Francji, w feudalnym zamku barona Huguesa w roku pańskim 1485. Zdjęcia do filmu rozpoczęto w okolicach Saint Pierre de Vence, w Prowansji, 27 kwietnia 1942 roku — przed trzydziestu laty.

Pewnego majowego wieczora, kiedy na zamku odbywają się zaręczyny córki kasztelana, Anny, ze szlachetnym rycerzem Renaud, pojawiają się wędrowni aktorzy, a wśród nich para pięknych minestreli: Gilles i Dominique. Są to wysłannicy diabła, przysłani, by wprowadzić groźny zamęt do spraw ludzkich i by przekształcić radosne obrzędy w długi łańcuch zdrad i zbrodni. Gilles z powodzeniem stara się oczarować Annę, a piękna Dominique zaleca się do rycerza Renaud. Diabelskie plany realizowane są konsekwentnie, krok po kroku. Narzeczeni nie myślą o sobie, projektowane małżeństwo nie dojdzie do skutku. Ale nagle wkrada się dysonans. Gilles, jak zwykły śmiertelnik, zakochał się w Annie. W ciele istoty z piekielnych zaświatów zabiło ludzkie serce. I wtedy wybiła godzina diabła.

Podczas szalejącej burzy, w przebraniu bogatego, zabłąkanego cudzoziemca, pojawia się na zamku jego ekscelencja Szatan. Przybywa, by naprawić popełnione przez posłańców błędy i — zgodnie ze swymi zamiarami — doprowadzić rozgrywkę do końca. Diabeł demaskuje po pierwsze miłość Anny i Gillesa — wędrowny śpiewak wrzucony zostaje do lochu, przykuty do ściany. W jego ślady podąża Anna. Dominique staje się powodem waśni między baronem Huguesem a rycerzem Renaud. Walczą w turnieju i stary kasztelan zabija swego niedoszłego zięcia, po czym wraz z Dominique rusza w świat, na wieczystą zgubę. Diabeł zwalnia teraz z więzienia kochanków, ale każe im zapomnieć o tym, co się stało. I tu czeka go nowa niespodzianka. Gilles po raz wtóry zakochał się w Annie; czysta i szlachetna miłość okazała się silniejsza od diabelskich sztuczek. Władcy piekieł nie pozostaje nic innego, jak opornych kochanków zamienić w posągi. Jakież jest jego zdumienie, gdy usłyszy, że pod kamienną pokrywą biją żywe, ludzkie serca.

To właśnie zakończenie stało się powodem licznych dyskusji i sporów. W czasie wyświetlania filmu i w późniejszych historycznych komentarzach. Byli tacy krytycy, którzy dowodzili, że to chrześcijańska miłość triumfuje, inni, że miłość triumfująca jest tylko symbolem wieczystej siły poezji. Wreszcie Georges Sadoul wystąpił z tezą, że opowieść Preverta-Laroche'a i Carnego jest parabolą o politycznym zabarwieniu. Diabeł to nikt inny tylko hitleryzm, a bijące serca kochanków uosobiają niepokonaną, żywą i walczącą Francję. O krok dalej poszedł radziecki historyk, Rostisław Jurieniew, dowodząc, że sam diabeł jest oczywistą karykaturą Hitlera. Jurieniew dziwi się, że nie dostrzegła tego cenzura francuska w 1942 roku i że podobieństwa diabła (w interpretacji Julesa Berry) do Fuehrera nie zauważył Sadoul.

Od premiery „Wieczornych gości" minęło lat trzydzieści. W ciągu tego dość długiego okresu czasu nikt ze współtwórców filmu nie potwierdził ani jednym słowem tezy Sadoula, czy jej rozwiniętej wersji w tekstach Jurieniewa. A nawet przeciwnie — Carné oświadczył, że chętnie by zrealizował jeszcze raz „Wieczornych gości" w kolorze, ale z innym zakończeniem, ponieważ istniejące uważa za zbyt łatwe...

Pozostaje jeszcze *vox populi* — publiczność. W czasach okupacyjnej nocy ludzie byli uczuleni na wszelkiego rodzaju aluzje i chętnie szukali, gdzie tylko się dało, promyczka nadziei. Może byli i tacy widzowie, którzy tak właśnie odczytali zakończenie filmu. Ale żadnych śladów tego właśnie rodzaju reakcji nie ma. Sztuczki diabelskie Marcela Carné polegały na czymś innym. Wbrew zaleceniom Reichsministra Goebbelsa, stworzył film piękny i ambitny, świadczący o tym, że bije serce francuskiej sztuki filmowej. „Wieczorni goście" utorowali drogę „Komediantom".

Miłość silniejsza od diabła
Jules Berry (z prawej) jako diabeł w filmie „Wieczorni goście"

„LUDZIE PRZECIWKO SOBIE" (Włochy — Jugosławia). *Epizod z lat I wojny światowej. Akcentując najsilniej głupotę dowódców, film Rosiego traci chwilami ton powagi, zamienia tragedię w groteskę.*

„CHARLY" (USA). *Historia debila, który dzięki neurochirurgii uzyskuje wysoki stopień inteligencji. Ale sukces eksperymentu jest krótkotrwały. Humanistyczne posłanie, ale także melodramatyczne, tanie chwyty.*

„ZARAZA" (Polska). *Fabularna relacja z okresu, gdy we Wrocławiu walczono z epidemią czarnej ospy. Jednak „Kardiogram", pierwszy film Romana Załuskiego, ukazywał pełniej dramat ludzkich postaw.*

„DODES'KA-DEN" (Japonia). *Kurosawa opiewa „poniżone i skrzywdzone" istoty ludzkie na śmietnisku wielkiego miasta.*

Nasi recenzenci pisali...

„FAHRENHEIT 451" (Wielka Brytania). *Nie jest istotne czy to film dobry, czy niedobry; czy jest osiągnięciem estetycznym Truffauta, czy nie. Jest to film ważny, który należy zobaczyć.*

„RZEŹNIK" (Francja — Włochy). *Chabrol odrzuca swe upodobania do karykatury, przerysowań i udziwnień. Stworzył film prosty w prowadzeniu kryminalnej intrygi, a jednocześnie skomplikowany przez swój liryzm, powściągliwość, subtelność.*

„BRYLANTY PANI ZUZY" (Polska). *Warto, aby CWF ogłosiła konkurs wśród widzów kinowych pod hasłem: „O co chodzi w »Brylantach pani Zuzy«"? Odpowiedzi należałoby nadsyłać pod adresem CWF, ulica Dowcip w Warszawie.*

„SŁONECZNIKI" (Włochy — Francja). *Opowieść sympatyczna i ujmująca w tych fragmentach, które utrzymane są w lirycznej konwencji komediowej.*

Panie Redaktorze!

Z dużym zainteresowaniem, ale i z przykrością przeczytaliśmy list p. Steni Tumidajewicz, zamieszczony w nr 12 FILMU. Postaramy się obszernie odpowiedzieć na stawiane nam zarzuty.

Kino „Polonia" w Ełku wyświetliło w 1971 roku 40 filmów polskich, w tym większość premierowych. W bieżącym roku (do 21 marca) wyświetlało 3 tytuły premierowe, z wyjątkiem filmu „Trzecia część nocy", który został przez CWF skierowany do kina o niższej kategorii. Jeśli zważyć, że kino w zasadzie nie ma wpływu na dobór repertuaru — zarzut bojkotowania filmów polskich jest krzywdzący.

Opóźnienie premiery filmu „Perła w koronie" o siedem dni nastąpiło wskutek konieczności przedłużenia wyświetlania tego tytułu w kinie „Pokój" w Białymstoku, gdzie zdobył rekordową liczbę widzów (ponad 26 tysięcy) i już następnego dnia, 18 lutego, był wyświetlany w naszym kinie. Zamiast zaplanowanych trzech dni, był na naszym ekranie siedem dni, zdobywając 5201 widzów, co oznacza, że co piąty mieszkaniec Ełku był na seansie filmowym. Film „Agent nr 1" zamiast planowanych trzech dni — wyświetlano sześć.

Kierownictwo kina i personel pracujący od kilkunastu lat, nie przypomina sobie zamykania kina w okresie świątecznym. Z dokumentacji wynika, że w niedzielę i święta ilość seansów jest w naszym kinie zwiększona (zwłaszcza o seanse porankowe dla młodzieży), o czym mieszkańcy naszego miasta są informowani. W ubiegłym roku trzy razy zerwano seanse z braku widzów.

W naszym kinie wyświetlamy wiele filmów dozwolonych powyżej 16 lat. Wpuszczanie na nie dzieci poniżej określonej granicy wieku jest karalne, na co kierownictwo i personel zwraca szczególną uwagę.

Staraliśmy się możliwie obszernie odpowiedzieć na list p. Tumidajewicz, ponieważ nasze kino uważane jest w województwie białostockim za przodujące i może poszczycić się wieloma nagrodami i wyróżnieniami.

KIEROWNICTWO KINA „POLONIA" w Ełku

IDZIEMY DO KINA

UMRZEĆ Z MIŁOŚCI

(Mourir d'aimer)

Scenariusz: **André Cayatte, Pierre Dumayet i Albert Naud.**
Reżyseria: **André Cayatte**
Zdjęcia: **Maurice Fellous**
Muzyka: **Louiguy**
Wykonawcy: **Danielle Guénot** — **Annie Girardot**, **Gérard Leguen** — **Bruno Pradal**, ojciec Gérarda — **François Simon**, sędzia śledczy — **Claude Serval**, Guénot — **Jean-Paul Moulinot**, sędzia dla nieletnich — **Jean Bouise**, matka Gérarda — **Monique Mélinand.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska - Aleksandrowicz.**
Produkcja: **Franco London Film — Cobra Film (Francja — Włochy) — 1971.**

Jeden z najgłośniejszych filmów ubiegłorocznego sezonu we Francji. Scenariusz oparto na faktach — samobójstwie nauczycielki marsylskiego liceum, Gabrielle Russier, zaszczutej przez mieszczańską opinię za romans ze swym uczniem. Reżyserował André Cayatte, autor słynnej serii sądowniczej: „Sprawiedliwości stało się zadość", „Wszyscy jesteśmy mordercami", „Przed potopem".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

KONIOKRADY

(The Reivers)

Scenariusz (na podstawie powieści Williama Faulknera): **Irving Ravetch i Harriet Frank jr**
Reżyseria: **Mark Rydell**
Zdjęcia: **Richard Moore**
Muzyka: **John Williams**
Wykonawcy: Boon Hogganbeck — **Steve McQueen**, Lucius McCaslin — **Mitch Vogel**, Ned McCaslin — **Rupert Crosse**, Corrie — **Sharon Farrell**, Boss McCaslin, dziadek Luciusa — **Will Geer**, Binford — **Michael Constantine**, Maury McCaslin — **Lonny Chapman**, wuj Possum — **Juano Hernandez**, szeryf Lovemaiden — **Clifton James**, Reba — **Ruth White**, dr Peabody — **Dub Taylor**, Alison McCaslin — **Allyn Ann Molerie**, Hannah — **Diane Shalet**, Phoebe — **Diane Ladd**, Sally — **Ellen Geer**, May Ellen — **Pat Randall**, ciotka Callie — **Vinette Caroll**, Edmonds — **Charles Tyner**, Minnie — **Gloria Calomee**, Sarah — **Sara Taft**, Otis — **Lindy Davis**, wuj Ike — **Raymond Guth**, kuzyn Zack — **Shug Fisher**, Walter Clapp — **Logan Ramsey**, Joe Poleymus — **Jon Shank**, pani Possum — **Ella Mae Brown**, Mary Possum — **Florence St. Peter**, Van Tosch — **John McLiam**, Doyle — **Lou Frizzell**, Ed — **Roy Barcroft.**

*

Produkcja: **Irving Ravetch — Arthur Kramer Productions — Solar Productions (USA) — 1969.**

Amerykańskie Południe z przełomu stulecia. Wspomina je stary człowiek po sześćdziesięciu latach. Wyobraźnia, sentyment, humor. Barwna, szerokoekranowa adaptacja wydanej także w Polsce powieści Williama Faulknera; książkę tę w roku 1963 wyróżniono w Stanach Zjednoczonych nagrodą Pulitzera.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

MORDERCA JEST W DOMU

(A gyilkos a hazban van)

Scenariusz: **Matyas Csizmarek**
Reżyseria: **Robert Ban**
Zdjęcia: **Janos Zsombolyai**
Muzyka: **Janos Gonda**
Wykonawcy: kpt Timar — **Stanisław Mikulski**, pani Csakvari — **Manyi Kiss**, Bela Fabrikovics — **Kamil Feleki**, por. Gal — **Dezső Garas**, Szilagyi — **Laszlo Markus**, jego żona — **Eva Vass**, Banki — **Ferenc Kallai**, Bakacs — **Peter Huszti**, Seregi — **Tamas Major**, Marianne Tamasi — **Erzsi Galambos**, Atilla Poos — **Janos Koos.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski.**
Produkcja: **Mafilm (Węgry) — 1970.**

*

Stanisław Mikulski gra w tym filmie rolę oficera węgierskiej milicji, który prowadzi śledztwo w skomplikowanej sprawie zabójstwa młodej dziewczyny, popełnionego w jednym z budapeszteńskich domów.

Dodatek: **„Kangury".** Scenariusz według książki **Kathy Braun.** Realizacja: **Zofia Oraczewska.** Zdjęcia: **Jan Tkaczyk.** Muzyka: **Kazimierz Serocki.** Produkcja: **Studio Miniatur Filmowych — 1971.** Barwny film wycinankowy, zrealizowany dla amerykańskiej firmy **Viking Films.**

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Posłaniec	5			5				4	6
Charly	4	4	4	4		4	4	5	5
Słońce wschodzi raz na dzień	3	4	4	4	5		5	4	5
Tora! Tora! Tora!	4	4	4	4	3	4	3	4	4
Piękna nie chce milczeć	5		4					3	3
Zaraza	5	3	4	2	4				4
Serce to samotny myśliwy	4		4		3			3	
Ucieczka	4	3	4					3	3
Zwariowany weekend	4		2		3			3	4
Dzieciństwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji	3		3	3				3	3
Młodzi zakochani	3			3	3			3	2
Horyzont	2				3			3	3

JEŻE RODZĄ SIĘ BEZ KOLCÓW

(Tereležite se raždat bez bodli)

Scenariusz: **Bracia Mormarew**
Reżyseria: **Dymitr Petrow**
Zdjęcia: **Krum Krumow**
Muzyka: **Petr Stupel**
Wykonawcy: Teddi — **Iwajło Dżambazow**, Dembi — **Petr Pejczew**, Konczo — **Andrej Słabakow**, Koko — **Nejko Nejkow**, dziadek Tomas — **Sarkiz Muchibjan**, wychowawca klasy — **Wasyl Stojczew**, nauczycielka — **Rumena Trifonowa**, starzec — **Dymitr Panow.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska-Aleksandrowicz.**
Produkcja: **Wytwórnia Filmów Fabularnych w Sofii (Bułgaria) — 1971.**

Szerokoekranowy film dla dzieci, nagrodzony na festiwalu w Moskwie w minionym roku. Bohaterami trzech nowel są mali Bułgarzy, tłem ich przygód — sofijskie podwórka i place. Bez łatwego moralizatorstwa, ale za to z humorem.

Dodatek: **„Na przejeździe".** Scenariusz i reżyseria: **Ryszard Rydzewski.** Zdjęcia: **Bonawentura Szredel.** Muzyka: **Piotr Marczewski.** Wykonawcy: Jacek — **Piotr Sot**, Agnieszka — **Beata Stępień**, matka — **Anna Ciepielewska**, ojciec — **Tadeusz Janczar**, pielęgniarka — **Barbara Walkówna**, maszynista — **Włodzimierz Kwaskowski**, kierowca — **Franciszek Trzeciak.** Produkcja: **Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971.** Średniometrażowy film aktorski przeznaczony dla młodych widzów.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

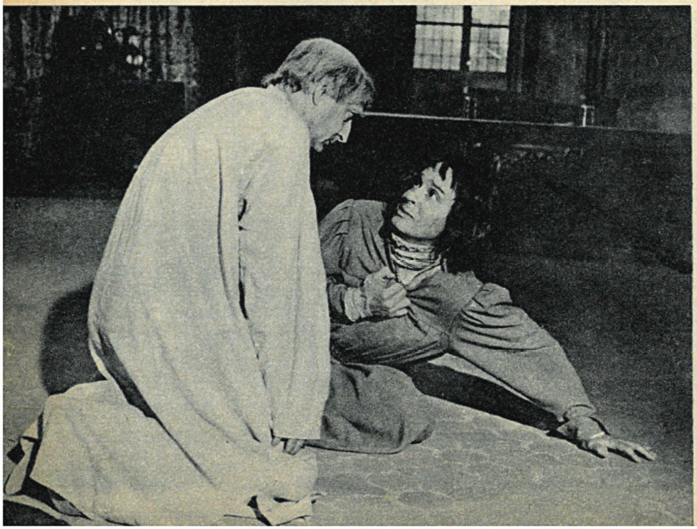
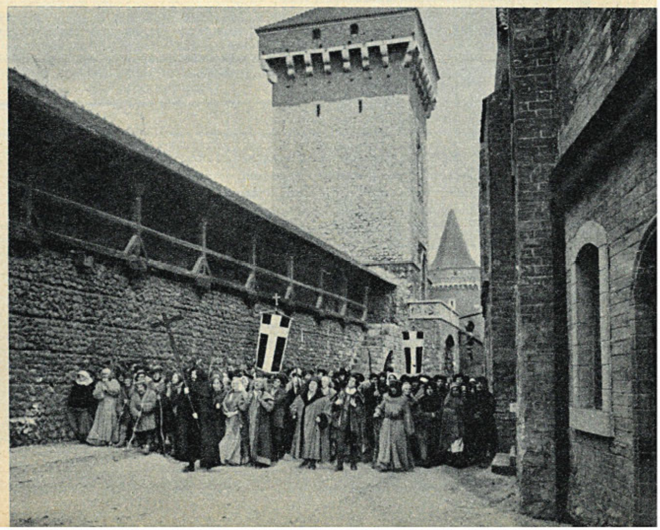
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 22.IV.1972 r. Zam. 3344 A-14
INDEKS 35904

Barbara Wrzesińska (Anna Schilling) i Andrzej Kopiczyński (Mikołaj Kopernik)

„KOPERNIK"

Rok 1973 został ogłoszony międzynarodowym Rokiem Kopernikowskim. Przygotowywany z tej okazji film „Kopernik" Ewy i Czesława Petelskich ma być gotowy za kilka miesięcy. Zakończono zdjęcia, trwa montaż i udźwiękowienie. „Kopernik" powstaje w dwóch wersjach: dla kin i dla telewizji (3 odcinki godzinne). Przedstawiamy kilka scen z tego filmu.

Leszek Herdegen (mnich Mateusz)

Czesław Wołłejko (biskup Watzenrode) i Andrzej Antkowiak (Andrzej Kopernik)